



Université de Montréal

**Experiencia de la desaparición en *Lumpérica* de Diamela Eltit, *Los planetas* de Sergio Chejfec y *Los rubios* de Albertina Carri**

par Roxana Molinié

Département de littératures et langues modernes  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en Littérature  
option Études hispaniques

Décembre, 2014

© Roxana Molinié, 2014

## Résumé

Cette thèse analyse l'articulation de l'expérience de la perte d'expérience à laquelle donnent lieu les dictatures et les post-dictatures au Chili et en Argentine dans *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, et *Los rubios* (2003) d'Albertina Carri. Les dernières dictatures militaires dans le Cône sud latino-américain imposent ou préparent le terrain pour l'implantation d'un nouvel ordre néolibéral qui s'intensifie sous les régimes démocratiques postérieurs. Au cours de cette transition, le terrorisme d'État au moyen duquel les gouvernements militaires visent à éliminer toute forme de résistance à la reconfiguration de la société nécessaire à la mise en place de politiques néolibérales, donne lieu à une expérience inédite, difficile à communiquer. De plus, autant les dictatures que les démocraties post-dictatoriales mettent en oeuvre des mécanismes d'oubli du passé, soit par la répression, le consensus politique ou les moyens de communication de masse. C'est dans ce contexte que l'expérience disparaît.

Le questionnement sur l'expérience de la perte d'expérience est basé principalement sur deux axes théoriques: le concept de transition de l'État au Marché dans le Cône sud latino-américain développé par des intellectuels tels que Willy Thayer, Idelber Avelar ou Brett Levinson, parmi d'autres, ainsi que sur les réflexions sur l'expérience dictatoriale de Sergio Rojas et sur la crise de l'expérience dans la modernité de Walter Benjamin.

Le premier chapitre, dédié à *Lumpérica*, interprète le rituel nocturne où la protagoniste, une femme appelée L. Iluminada, séduit le protagoniste masculin du roman, un panneau électrique appelé "el luminoso" qui projette des messages publicitaires au milieu d'une place publique de Santiago, pour que celui-ci la blesse et

marque sa peau, comme la mise en scène d'un "désir photographique" de garder une empreinte de la transition que d'autres moyens de communication tendent à effacer. Le deuxième chapitre traite de la figuration de l'excès dans *Los planetas* et analyse comment l'écriture, la photographie et l'espace urbain, en assumant une fonction de suppléments de la voix et de la présence de M, séquestré et disparu pendant la dictature argentine, rendent compte de l'expérience de la perte de l'expérience d'une plénitude. Après avoir exposé le rôle des jouets dans la polémique générée par *Los rubios*, le troisième chapitre analyse comment le film de Carri sur la mémoire de ses parents disparus transmet l'expérience des générations post-dictatoriales et fait face à l'héritage du passé par le jeu.

**Mots clés:** transition, dictature, post-dictature, Walter Benjamin, photographie, écriture, mémoire.

## Summary

This thesis analyzes how Diamela Eltit's *Lumpérica* (1983), Sergio Chejfec's *Los planetas* (1999), and Albertina Carri's *Los rubios* (2003) articulate the experience of the loss of experience resulting from the dictatorships and post-dictatorships in Chile and Argentina. The last military dictatorships in the Southern Cone either impose or prepare the ground for the establishment of a new neoliberal order that deepens and intensifies with later democratic regimes. In this transition, the military governments deploy strategies of State terrorism that aim to eliminate all forms of resistance to the social reconfiguration necessary for the implementation of neoliberal politics, giving rise to an unprecedented kind of experience that is difficult to communicate. Moreover, both the dictatorships and the post-dictatorial democracies adopt strategies of forgetting, through either repression, political consensus or mass media communications. It is in this context that experience disappears.

The discussion on experience of the loss of experience is based mainly on the concept of transition from State to Market in Latin America's Southern Cone developed by thinkers such as Willy Thayer, Idelber Avelar or Brett Levinson, among others, as well as on Sergio Rojas's considerations on dictatorial experience and on Walter Benjamin's reflections on the crisis of experience in modern life.

The first chapter, dedicated to *Lumpérica*, analyzes a nocturnal ritual where the protagonist, a woman named L. Iluminada, seduces the male protagonist, an electric billboard called "el luminoso" that projects publicity messages in the middle of a public square in Santiago; she hopes to make him wound and mark her skin, staging a "photographic desire" to keep a trace of the transition that other media push towards forgetting and erasure. The second chapter focuses on the figuration of excess in *Los*

*planetas*, analyzing how writing, photography and urban space act as supplements to the voice and to the presence of M, a young man who disappeared during the Argentinian dictatorship, thus accounting for the loss of experience. After revisiting the debate incited by *Los rubios*, much of which centred on the film's polemic use of toys, the third chapter analyzes how Carri's film about the memory of her disappeared parents transmits the experience of post-dictatorial generations and confronts the heritage of the past through play.

**Keywords:** transition, dictatorship, post-dictatorship, Walter Benjamin, photography, writing, memory.

## Resumen

En esta tesis se analiza la articulación de la experiencia de la pérdida de experiencia a la que dan lugar las dictaduras y las postdictaduras en Chile y Argentina, en *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. Las últimas dictaduras militares en el Cono Sur imponen o preparan el terreno para la implantación de un nuevo orden neoliberal que se intensifica durante los regímenes democráticos posteriores. En esta transición, el terrorismo de Estado mediante el cual los gobiernos militares buscan eliminar toda forma de resistencia a la reconfiguración de la sociedad que requiere la implementación de las políticas neoliberales, da lugar a una experiencia inédita, difícil de comunicar. Por otro lado, tanto las dictaduras como las democracias postdictatoriales ponen en marcha mecanismos de olvido del pasado, ya sea mediante la represión, el consenso político o los medios de comunicación de masas. Es en este contexto que la experiencia desaparece.

Las premisas teóricas en que se basa el cuestionamiento sobre la experiencia de la pérdida de experiencia son el concepto de transición del Estado al Mercado en el Cono Sur latinoamericano desarrollado por intelectuales como Willy Thayer, Idelber Avelar o Brett Levinson, entre otros, así como las reflexiones sobre la experiencia dictatorial de Sergio Rojas y sobre la crisis de la experiencia en la modernidad de Walter Benjamin.

El primer capítulo, dedicado a *Lumpérica*, interpreta el ritual nocturno en el que la protagonista, una mujer llamada L. Iluminada, seduce al protagonista masculino de la novela, un cartel eléctrico llamado “el luminoso” que proyecta avisos comerciales en el centro de una plaza de Santiago, para que este la hiera y marque su piel, como la puesta en escena de un “deseo fotográfico” de guardar una huella de la transición que

otros medios tienden a borrar. El segundo capítulo enfoca la figuración del exceso en *Los planetas* y analiza cómo la escritura, la fotografía y el espacio urbano, al adquirir en la novela una función de suplementos de la palabra viva y de la presencia de M, secuestrado y desaparecido durante la dictadura argentina, dan cuenta de la experiencia de la pérdida de la experiencia de una plenitud. Después de exponer el rol de los juguetes en la polémica generada por *Los rubios*, el tercer capítulo analiza cómo el film de Carri sobre la memoria de sus padres montoneros desaparecidos transmite la experiencia de las generaciones postdictatoriales y se enfrenta al legado del pasado mediante el juego.

**Palabras claves:** transición, dictadura, postdictadura, Walter Benjamin, fotografía, escritura, memoria.



## Índice

Résumé et mots clés .....	i
Summary and keywords .....	iii
Resumen y palabras claves .....	v
Índice .....	vii
Agradecimientos .....	ix
Introducción .....	1
1) Dictadura y postdictadura en Argentina y Chile: de una transición a otra .....	2
2) Experiencia y transición histórica .....	11
3) Experiencia de la desaparición de la experiencia .....	18
Capítulo I: El deseo fotográfico de L. Iluminada .....	22
1) Transición .....	26
2) Artes visuales en la transición .....	31
3) El deseo fotográfico .....	44
4) Escritura y fotografía .....	73
Capítulo II: Exceso y experiencia en <i>Los planetas</i> .....	88
1) M, narrador .....	90

2) Insuficiencia del lenguaje .....	97
3) Escritura .....	101
4) Fotografía .....	111
5) Espacio urbano .....	120
Capítulo III: Los juguetes de Albertina .....	130
1) La controversia .....	133
2) Experiencia de la falta de experiencia y de la ausencia .....	148
3) Confrontación con la retórica dominante sobre la memoria y el legado de los padres militantes .....	172
Conclusión .....	192
Bibliografía .....	197

### **Agradecimientos:**

Quiero expresar mi más profundo reconocimiento al profesor James Cisneros, el director de esta tesis.

*Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) grâce auquel j'ai pu bénéficier d'une bourse d'études de doctorat Joseph-Armand-Bombardier.*

## **Introducción: Experiencia y transición**

Las últimas dictaduras militares en el Cono Sur imponen o preparan el terreno para la implantación de un nuevo orden económico y político en el que el Estado cede el paso a reformas neoliberales, orden que se intensifica durante los regímenes democráticos posteriores. Para hacer posible esta transición, los gobiernos militares buscan eliminar toda forma de resistencia mediante distintas técnicas de represión. La alteración de las dinámicas sociales, culturales e ideológicas producidas por las dictaduras da lugar a una experiencia inédita vinculada a sucesos de una violencia extrema. Tanto las dictaduras militares como los regímenes democráticos postdictatoriales, ponen en marcha mecanismos de olvido de la experiencia del pasado, ya sea mediante la represión, el consenso político o los medios de comunicación de masas. Esta pérdida de experiencia forma parte de la nueva experiencia correspondiente al orden neoliberal. Lo que aquí nos interesa es la experiencia de la desaparición de la experiencia. Coincidimos con Sergio Rojas cuando escribe que la experiencia a la que dan lugar las dictaduras “se hace pensable como ‘experiencia’ del desaparecimiento, ‘experiencia’ de la imposibilidad [...], experiencia de aquello de lo cual no existe experiencia alguna” (179).

En esta tesis analizaremos cómo *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri articulan la experiencia de la pérdida de experiencia. Cada texto muestra que la experiencia de la desaparición equivale a una ausencia de experiencia, a un vacío hacia el cual apuntan mediante formas y estéticas distintas. Trataremos de esta experiencia junto con los elementos que la acompañan: la memoria, preocupación tanto social como personal

tras el olvido de las dictaduras; y la transmisión, que en las sociedades modernas converge con los medios.

### **1) Dictadura y postdictadura en Argentina y Chile: de una transición a otra**

*Nunca más* (1984), el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), y el *Informe Rettig* (1991) de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación documentan las violaciones a los derechos humanos durante las dictaduras en Argentina y Chile, respectivamente. Estos informes marcan un momento histórico importante, el paso de la dictadura a la democracia, que se conoce comúnmente como “Transición”.

El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas Argentinas toman el poder y dan inicio a la última dictadura argentina del siglo XX. En Chile, el 11 de septiembre de 1973, el Golpe de Estado dirigido por el general Augusto Pinochet derroca al gobierno constitucional del presidente socialista Salvador Allende. Tanto *Nunca más* como el *Informe Rettig* describen y denuncian el terrorismo de Estado y en particular la implementación de una nueva metodología de represión, los centros de detención clandestinos y la desaparición forzada de personas, mediante la cual el poder político en ambos países busca eliminar a sus adversarios y subyugar a la población. El prólogo de *Nunca más* describe, por ejemplo, cómo la técnica de la desaparición aterroriza a la sociedad civil, disuadiéndola de tomar parte en cualquier acción política o de denunciar el terrorismo de Estado: “muchas familias vacilaron en denunciar los secuestros por temor a represalias. Y aún vacilan, por temor a un resurgimiento de estas fuerzas del

mal” (10). Hasta hoy, miles de personas permanecen “desaparecidas”, según distintas organizaciones de derechos humanos<sup>1</sup>.

El gobierno militar argentino se autodenomina “Proceso de reorganización nacional”, indicando de este modo que su objetivo consiste en la transformación del conjunto de la sociedad. Dicha transformación tiene que ver con la adopción de un modelo económico favorable a los intereses de la elite y contrario a la ideología de izquierda de la época, como nota Ana Ros: “This process was intimately linked to the consolidation of a rentier-oriented, agricultural and livestock export model favorable to elite interests which was threatened by the Peronist and revolutionary aspirations” (2012, 13-4)<sup>2</sup>. Según Idelber Avelar en su trabajo sobre la ficción postdictatorial en el Cono Sur, en Argentina, la dictadura prepara el terreno para la imposición de las políticas neoliberales, mientras que en Chile, el poder dictatorial logra instaurar un orden neoliberal (2000, 86-8). De hecho, durante el gobierno de Pinochet, los “Chicago Boys”, un grupo de economistas chilenos formados en la Universidad de Chicago, llevan a cabo reformas económicas y sociales de tipo neoliberal. Como escribe el grupo de historiadores que firman el documento *La dictadura militar y el juicio de la Historia. Tercer manifiesto de historiadores*, “[n]o bien la dictadura militar logró estabilizarse (hacia 1976), los *Chicago Boys* entraron en escena, lo mismo que su jefe: Milton Friedman. Por cierto, con el beneplácito del Fondo Monetario Internacional. No fue difícil convencer a la Junta Militar del programa neoliberal que, desde 1960, había sido pre-diseñado para Chile” (9).

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, H.I.J.O.S. o Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina, y en Chile, Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos.

<sup>2</sup> En esta tesis cito los textos en su idioma original cuando es posible, y cuando no, cito las traducciones que son más apropiadas a nuestra aproximación.

La dictadura militar argentina termina en 1983, cuando la Junta Militar llama a elecciones y Raúl Alfonsín asume la presidencia, mientras que la chilena concluye en 1990 cuando Pinochet cede la presidencia a Patricio Aylwin. Empieza entonces la Transición: el proceso de redemocratización al finalizar las dictaduras, el tránsito del régimen dictatorial al régimen democrático. Según Avelar esta concepción de la Transición, la más difundida, se basa en una dicotomía entre el autoritarismo<sup>3</sup> y la democracia que se convierte en “la doxa de nuestra actualidad” (2000, 88), y que resulta en el ocultamiento de la razón de ser de las dictaduras: la imposición de un orden neoliberal (2000, 283). En esta tesis nos apartamos de esta concepción de la Transición como veremos más adelante.

Con la recuperación de la democracia y el final de la censura ejercida en Argentina y en Chile, no solo se publica y se reconoce oficialmente la información sobre los crímenes cometidos durante el terrorismo de Estado<sup>4</sup> dentro de los informes *Nunca más* y *Rettig*, sino que la memoria del pasado reciente empieza a ocupar “un lugar central de los debates culturales y políticos”, como sostiene Elizabeth Jelin (2000, 7). Se produce entonces una “explosión de la memoria” (2000, 6).

A pesar de lo que sugieren los lemas de algunas organizaciones de derechos humanos, la memoria no se opone al silencio ni al olvido. Jelin afirma que la memoria “es un espacio de lucha política” (2000, 7), en el que se enfrentan distintas visiones de

---

<sup>3</sup> En *Alegorías de la Derrota*, Idelber Avelar analiza la “teoría del autoritarismo”, “la versión más aceptada de las dictaduras que haya surgido de las ciencias sociales” (77), basándose en los trabajos del chileno José Joaquín Brunner, del brasileño Fernando Henrique Cardoso, y del argentino Guillermo O’Donnell (77-88).

<sup>4</sup> En “Politics of Memory”, Elizabeth Jelin identifica esta etapa como la fase de la “verdad”, que precede y es indispensable para preparar aquella de la “justicia”, más difícil de alcanzar (51). Gabriela Cerruti, en su artículo “La historia de la memoria”, distingue tres etapas en la elaboración de la memoria de los sucesos de la dictadura militar argentina (1976-1983). La primera corresponde a la “teoría de los dos demonios”, la segunda a “la reconciliación nacional”, y la tercera al “boom de la memoria”.

la sociedad democrática y de las identidades individuales y colectivas por reconstruir luego del periodo dictatorial. La lucha de la memoria consiste entonces en “una oposición entre distintas memorias rivales, cada una incorporando sus propios olvidos” (2000, 8). Como sugiere la protagonista del film de Albertina Carri que analizaremos en el tercer capítulo, *Los rubios*, la memoria, “al omitir, recuerda”.

A nivel institucional, resulta revelador el hecho de que tanto *Nunca más* como el *Informe Rettig*, documentos que se presentan como bases institucionales de la memoria de la dictadura, omitan un componente tan importante como la ideología de los militantes desaparecidos. Según Nicolás Casullo, la definición de los crímenes de Estado en términos del discurso internacional sobre los derechos humanos en Argentina hace abstracción de sus puntos de referencia históricos y despolitiza el sentido de la muerte de todos aquellos que sufrieron la represión del régimen militar (citado en Nouzeilles, 264). Asimismo, el *Informe Rettig*, que apunta no solo a “establecer la verdad” sobre las violaciones de los derechos humanos, sino también a “evitar futuros atropellos” y provocar “un consenso promotor de la reconciliación [de todos los chilenos]” (xv)<sup>5</sup>, traduce la postura reconciliadora del gobierno chileno postdictatorial, la Concertación de Partidos por la Democracia, que, en el afán de evitar los conflictos y los choques ideológicos que caracterizaron el quehacer político hasta la dictadura, elimina “la memoria histórica”, como sostiene Nelly Richard (1998, 27-8). De esta manera, *Nunca Más* y el *Informe Rettig* ocultan las motivaciones ideológicas de los militantes desaparecidos para facilitar la vuelta a la democracia y a la paz social necesarias para el orden neoliberal que instauran las dictaduras.

Unos años más tarde, las generaciones postdictatoriales que se organizan en torno a las agrupaciones H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido

---

<sup>5</sup> Volumen I. Tomo 1. <<http://www.gob.cl/informe-rettig/>>. Web 31 de diciembre 2015.



y el Silencio) en Argentina y “Acción, Verdad y Justicia, Hijos-Chile”, entre otros actores sociales<sup>6</sup>, corrigen la omisión al reivindicar la lucha y los ideales políticos de los desaparecidos, y al establecer una relación entre los problemas contra los que luchaban los militantes de los años setenta y los abusos de los políticos de la actualidad, como demuestra, entre otros, Ros<sup>7</sup>.

A nivel cultural, la omnipresencia mediática del tema de la memoria (Rojas, 177) conlleva la eliminación de ciertas perspectivas o dimensiones del pasado. En efecto, surge en la escena postdictatorial una serie de normas y expectativas que corren el riesgo de homogeneizar los productos culturales sobre la memoria, las lecturas y reflexiones que, como plantean Verónica Garibotto y Antonio Gómez, y según Albertina Carri, dan lugar a una “memoria de supermercado” (citada en Garibotto y Gómez, 107). Richard concibe los medios de comunicación de masas en la dictadura y en la postdictadura chilenas como “los instrumentos privilegiados de la desaparición del recuerdo histórico” (2000, 169), y demuestra que “[l]a sobreiluminación comercial y publicitaria de lo visible” así como la velocidad que caracterizan al régimen

---

<sup>6</sup> En “Historia y memoria social”, Jelin indica que el caso argentino, “[m]últiples actores participan en esta recuperación: movimientos políticos que ‘usan’ el pasado para señalar continuidades históricas en las luchas sociales y políticas del país, militantes y exmilitantes que comienzan a ofrecer sus testimonios y sus reflexiones sobre períodos conflictivos de la historia reciente por motivos variados, jóvenes que no vivieron el período y que se acercan con nuevos interrogantes –tanto quienes se acercan con la ingenuidad, la distancia y la falta de compromiso que les permite hacer preguntas novedosas o entrar en diálogos sin los preconceptos o prejuicios de época, como quienes cargan las marcas biográficas del sufrimiento y la pérdida familiar, transmitidas en identificaciones intergeneracionales de maneras complejas (el caso de HIJOS)-” (74).

<sup>7</sup> Ros resalta que, en Argentina, “The 2001 institutional and economic crisis contributed to the intensification of the protests against the human rights violations of the past, seen as closely relate to the suffering of Argentineans at the beginning of the millennium” (21). Con respecto a la comisión FUNA creada por Hijos-Chile para organizar protestas contra la impunidad, Ros escribe: “The commission criticizes not only government secrecy and impunity but also human rights violations in the present, such as the torture and murder of young protesters: “Impunity has become an integral part of a society shaped by the dictatorship, in which the perpetrators, those who benefited from the crimes, those who occupied leading positions during the dictatorship, and current government officials can feel comfortable (FUNA, 2005)” (120).

audiovisual ocultan o diluyen las trazas del pasado (2000, 171). Este flujo incesante de imágenes obedece a una lógica propia del orden neoliberal al que ceden el paso las dictaduras, y según la cual “cada información y cada producto son perennemente reemplazables [...] por cualquier otro”, y da lugar a una memoria “metafórica” que “pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva y sin restos”, según Avelar (2000, 13-4). Así, los medios de comunicación ocultan trazas y restos del pasado.

Planteamos que el olvido, el desvanecimiento del recuerdo histórico o la borradura de las trazas del pasado, cuestiones que devienen una preocupación central en las discusiones sobre la memoria en la postdictadura, están vinculadas con la pérdida de una experiencia. Rojas nos lleva a pensar en la memoria en términos de experiencia. Para el filósofo, la memoria consiste en establecer una “relación” con el pasado, en “hacer algo con ‘lo que nos pasó’” (180). Dicha relación con el pasado es precisamente la experiencia: “Lo que se nombra como restitución de la memoria consiste, pues, en la articulación de la memoria como *experiencia*” (180-81, cursivas del autor). Rojas nos recuerda que esta articulación se hace posteriormente: “La experiencia no se reduce a las imágenes, sensaciones, etc. ‘grabadas’ en la memoria, sino que consiste en la articulación que se hace después” (181).

Ahora bien, la dificultad para articular la experiencia dictatorial radica en el hecho de que se trata de una experiencia inédita, en relación con sucesos de una violencia hasta entonces desconocida, y que “no se hallan simplemente dados los lenguajes y las políticas que habrían de servir a una tal articulación de la relación con el pasado”, como afirma Rojas (181). En el mismo sentido, Richard escribe: “[l]a rotura nació del desafío de tener que darles nombre a las fracciones de experiencia que ya no eran verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe de sentido” (1994, 17). Por otro lado, son trazas de experiencia que se diluyen en el flujo mediático

postdictatorial, como sostiene Richard: “[e]l régimen televisivo de las políticas comunicacionales de la transición resultó culpable de obliterar la materialidad experiencial del recuerdo” (2002, 195).

Así pues, la articulación de la experiencia a la que da lugar la dictadura parece ser difícil y hasta imposible. Como hemos visto, Rojas concibe la experiencia dictatorial como una “experiencia de aquello de lo cual no existe experiencia alguna” (179). Por su lado, Willy Thayer (1996) explica la imposibilidad de dicha experiencia tomando en cuenta la época que inauguran las dictaduras en el Cono Sur. Al criticar el uso común del término “transición” para designar el paso de la dictadura a la democracia, Thayer escribe:

Modernamente la “transición” como pasaje de un lugar a otro, alude a la experiencia de la revolución y del cambio. Cita la experiencia moderna en cuanto tal [...] Modernamente se llama experiencia al acontecimiento que nos traslada de lo usual a lo inédito [...] Se llama experiencia no sólo al acontecimiento de lo nuevo inédito; sino también al suceso de lo nuevo vetusto [...] “Experiencia”, según esto, no es sólo aquello que a diario ocurre en medio de lo consabido, sino lo intempestivo que desvía [...] “Transición”, como “experiencia”, puede asimilarse a “modernidad”. Transición es experiencia y modernidad que parte de lo “mismo” y progresa hacia lo “otro” entablando un vínculo de tradición traductiva, nunca pleno y acabado, entre partida y llegada (1996, 168).

La experiencia, así como la palabra “transición” en el sentido moderno, está ligada al cambio. Sin embargo, Thayer sugiere que la transición a la que dan lugar las dictaduras en el Cono Sur y que se prolonga durante las democracias postdictatoriales, y que él llama “transición del Estado al Mercado”, es “una realidad estacionaria e intransitiva”, ajena al cambio:

La actual transición es lo que no se va, una estación conservadora que permanece sin que otra vaya a sucederle; donde la experiencia de lo nuevo

es un viejo recuerdo de lo cual hoy en día, y cada vez más, se tiene sólo información. La transición es el anfitrión definitivo de todos los huéspedes, por más extraños que pudieran ser. De tal manera que las variaciones que en Ella pueden albergarse, con ser innumerablemente diversas como lo son, evidencian un círculo que se reitera siempre en lo consabido que no promete experiencia alguna de lo nuevo. En la transición no sucede nada nuevo en el sentido de nada moderno transformador (1996, 169-70).

Según esto, si la transición no transita, si en ella no sucede nada nuevo ni se produce ningún cambio, entonces no puede haber experiencia de la transición. Así, la experiencia, en el sentido moderno, desaparece en el contexto de la transición del Estado al Mercado. Es precisamente en esta transición que describe Thayer, y no en el contexto de la Transición de la dictadura a la democracia, que nos interesa la pérdida de experiencia que señalan Rojas, Richard y Thayer.

Varios intelectuales, como Thayer, Avelar y Brett Levinson entre otros<sup>8</sup>, critican la concepción de la Transición como proceso de redemocratización luego de la dictadura y entienden la transición como el paso del Estado al Mercado. Para Avelar, “[e]l regreso a la democracia no implica en sí un tránsito a ningún otro lugar más que aquel en que la dictadura nos dejó. ‘Transición a la democracia’ significó [...] nada más que la legitimación jurídico-electoral de la exitosa transición llevada a cabo por los militares” (2000, 85). Avelar afirma que las dictaduras en el Cono Sur latinoamericano efectúan “una transición epocal del Estado al Mercado”, o el paso del poder estatal y del capitalismo independiente y nacional, al mercado capitalista global (2000, 108), y destaca el rol protagónico de los regímenes militares: “la razón de ser de las dictaduras fue la eliminación física y simbólica de toda resistencia a la imposición de la lógica del mercado” (2000, 283). Es más, visto que las dictaduras abren el camino a la tercera

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, Gareth Williams en *The Other Side of the Popular*, o Alessandro Fornazzari en *Speculative Fictions*.

fase del capital, Avelar sugiere que las postdictaduras en América latina coinciden con la postmodernidad:

La posmodernidad latinoamericana es postdictatorial -la transición continental al horizonte posmoderno la llevan a cabo las dictaduras- porque los estados modernos latinoamericanos, nacional-populistas o nacional-liberales, no podían -o no pudieron- abrir el camino a la tercera fase del capital; eran ellos mismos, sus futuras mismas. Sólo la tecnocracia militar estaba cualificada, a ojos de las clases gobernantes locales, para purgar el cuerpo social de todos los elementos resistentes a esta reconfiguración (2000, 113).

Avelar sigue a Thayer, para quien la transición nombra “la transformación de la economía y la política que la dictadura operó: el desplazamiento del Estado como centro-sujeto de la historia nacional, al mercado ex-céntrico post-estatal y post-nacional” (1996, 176).

Levinson matiza el planteamiento de Thayer al afirmar que el tránsito del Estado al Mercado no es completo, y advierte la formación de un “duopolio” del Estado y del Mercado (2004, 3-4): “[W]e live today in a state/market dyad in which relativism and absolutism, contingency and necessity, deregulation and law, circulation (a key topos of the market form) and production (a fundament of the state form), unfixity and fixity, work together to form our social, political, cultural and intellectual domains” (2004, 15). En vez de pensar en lo político a partir de la idea de un debilitamiento del Estado frente al Mercado, Levinson prefiere retomar el concepto de “consenso neoliberal” formulado por intelectuales como Tomás Moulian y el mismo Thayer. El consenso es la creencia y aceptación de que el mercado es el único camino posible hacia la libertad, se trata de la culminación de un proceso neoliberal iniciado desde antes de las dictaduras en América Latina y continuado en el paso de las dictaduras de los setenta y ochenta a las democracias (2004, 4-5). Según muchas

lecturas críticas de la época en cuestión, escribe Levinson: “this transition marks, not the advent of a better state, but the completion of a neoliberal process (which commenced prior to the dictatorships), one in which liberty from terror (dictatorship) and ‘deeper’ entrance into the market (a.k.a. democracy), freedom itself and free trade, become synonymous” (2004, 5). Por otra parte, a la vez que señala la dificultad de ponerle un término a la transición, puesto que la transición hacia el mercado neoliberal es un estado que no pasa (Thayer), Levinson afirma la necesidad de una “transición de la transición”: “*La transición* [...] demands [...] the end of transition: a thought and praxis of the transition from transition” (2001, 9). En lo que sigue, nos basamos en estas reflexiones y entendemos la transición como el paso del Estado al Mercado.

## **2) Experiencia y transición histórica**

Distintos trabajos críticos han demostrado la pertinencia del pensamiento de Walter Benjamin en el contexto de la transición del Estado al Mercado en el Cono Sur. Por ejemplo, Richard interpreta varias prácticas culturales de la transición chilena a partir de las tesis de Benjamin sobre la historia y el arte, en “Rotura, memorias y discontinuidades (homenaje a W. Benjamin)”<sup>9</sup>. Avelar, por su parte, apela a los conceptos benjaminianos de la alegoría y de la melancolía para analizar la ficción

---

<sup>9</sup> Se trata del primer texto de *La insubordinación de los signos*.

postdictatorial del Cono Sur latinoamericano en *Alegorías de la derrota*<sup>10</sup>. En esta tesis, Benjamin nos brinda un modelo para pensar la experiencia<sup>11</sup>.

La reflexión de Benjamin sobre la experiencia enfoca el paso de la sociedad tradicional a la sociedad moderna industrializada, en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX, en Europa. En este trance histórico, *Erfahrung*, la experiencia comunicable del mundo tradicional cede el paso a *Erlebnis*, la experiencia moderna del choque<sup>12</sup>. Si bien la época que estudia Benjamin difiere de aquella que aquí nos interesa, su concepción de la experiencia como algo que se transforma históricamente, en relación con factores sociológicos y políticos, con la memoria y con los medios, nos sirve para pensar la experiencia en la transición del Estado al Mercado en el Cono Sur. En varios textos como “Le conteur”, “Sur quelques thèmes baudelairiens” y “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, Benjamin establece nexos entre la experiencia, la memoria y los medios.

Con la industrialización del siglo XIX, se pasa de una sociedad rural a otra urbana, de una economía basada en el trabajo manual a otra basada en la industria y en la manufactura, y organizada en torno al desarrollo técnico. En su lectura de Baudelaire, Benjamin subraya la relación entre la experiencia del choque y el contacto con las masas de las grandes ciudades (345). Los grandes centros urbanos que se desarrollan en la sociedad industrial no son propicios a la experiencia puesto que la

---

<sup>10</sup> Véase también “Postdictadura y reforma del pensamiento” de Alberto Moreiras.

<sup>11</sup> El enfoque de esta tesis se distingue de la tendencia a retomar de Benjamin exclusivamente los conceptos del duelo y de la melancolía para pensar la postdictadura en América Latina, tendencia que resalta y critica Susana Draper en “The Question of Awakening in Postdictatorship Times”: “The Benjaminian inspiration was, however, progressively reduced to a somehow exclusive focus on the figures of mourning and melancholy, which became a theoretical stereotype in any study of postdictatorship thought” (89).

<sup>12</sup> En *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin*, Tim Beasley-Murray examina la oposición entre *Erlebnis* y *Erfahrung* desde Immanuel Kant, y cómo la reflexión de Benjamin sobre la experiencia se distingue de aquellas de sus predecesores y contemporáneos (48-87).

comunicación entre seres humanos es escasa. Según Paul Valéry, citado por Benjamin, por el funcionamiento mismo de la vida citadina, el individuo se olvida de la necesidad de una comunidad y cada quien vive aislado:

Le civilisé des villes immenses, écrit-il, revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie commune (360).

Las grandes ciudades, centros de intercambios mercantiles, adquieren, especialmente con la industrialización, un ritmo acelerado, el ritmo de la máquina, del automóvil (356-7), que hace del contacto entre individuos o entre el individuo y el mundo que lo rodea, un *choque* (361, 363). La experiencia del habitante de las ciudades industrializadas es la “experiencia vivida del choque” (*Erlebnis*), análoga a aquella del trabajador en las fábricas, del soldado, y del espectador de cine.

En el modo de producción industrial, el trabajador no puede tener experiencia comunicable (*Erfahrung*). Benjamin sostiene que el trabajo del obrero en las fábricas se vuelve “impermeable a la experiencia” (363). Dicho trabajo consiste en la estricta repetición de gestos, sin relación alguna entre uno y otro, que obedecen al funcionamiento de la máquina. En el trabajo en cadena cada movimiento está aislado del movimiento precedente, no hay continuidad, ni producto final que pudiera justificar, es decir, dar sentido, al trabajo del obrero. El trabajador es alienado de su experiencia. Si bien el trabajador adquiere reflejos, posturas a los que su trabajo lo condiciona, este no requiere ni le permite adquirir un *savoir faire*: el trabajador no aprende del ejercicio de su trabajo, no cambia su manera de trabajar ni el producto de su trabajo puesto que el modo de producción industrial no se lo permite. El trabajador se desvincula del producto de su trabajo, al contrario de lo que ocurre en el trabajo



artesanal (362). Así es la experiencia moderna, una experiencia vivida (*Erlebnis*) de la que uno no se puede apropiarse.

En “Le conteur”, Benjamin concibe la Primera Guerra Mundial como un momento decisivo para la experiencia puesto que la destruye a todos los niveles de la vida humana: “Car jamais expériences acquises n’ont été aussi radicalement démenties que l’expérience stratégique par la guerre de position, l’expérience économique par l’inflation, l’expérience corporelle par la bataille de matériel, l’expérience morale par les manœuvres de gouvernants” (116). Con la Primera Guerra Mundial se hace evidente el ocaso de la experiencia comunicable (*Erfahrung*), los soldados regresan de la guerra incapaces de contar su experiencia: “N’avait-on pas constaté, au moment de l’armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille — non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable?” (116).

El choque es la norma de la experiencia en la modernidad, escribe Benjamin en “Sur quelques thèmes baudelairiens” (340), ya sea por la guerra, el trabajo en las fábricas o la vida en la ciudad. Benjamin enfoca la experiencia del choque (*Erlebnis*) desde la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud y resalta la idea de que la conciencia es aquella que protege al sujeto del choque. La conciencia organiza las excitaciones que pueden provocar el choque dando al sujeto la posibilidad de controlarlas. Este trabajo de organización de las excitaciones se hace a posteriori. El trabajo de la conciencia, que apunta a amortiguar el choque, a proteger al sujeto, impide que las impresiones del sujeto entren en el ámbito de la experiencia comunicable y transforma el acontecimiento que lo provoca en experiencia vivida (*Erlebnis*):

Plus la part de l’élément de choc est importante dans les impressions singulières, plus la conscience, cherchant à se prémunir contre les excitations, doit être inlassablement aux aguets, plus elle y réussit enfin, et moins ces impressions entrent dans l’expérience; elles répondent d’autant plus aux critères de l’expérience vécue. En fin de compte, l’apport spécifique de la défense contre le choc consiste peut-être à assigner à

l'événement, au détriment de l'intégrité même de son contenu, une place temporelle précise dans la conscience (341)<sup>13</sup>.

Benjamin vincula la experiencia con la memoria, y demuestra cómo una constituye a la otra. Benjamin retoma la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria de Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu* para resaltar la diferencia entre la memoria que conlleva la experiencia tradicional (*Erfahrung*) y aquella que conlleva la experiencia moderna (*Erlebnis*). Según Proust, el pasado reside en un objeto material que suscita la rememoración, independientemente de la voluntad de uno. Benjamin sugiere que la experiencia comunicable (*Erfahrung*) afluye a la memoria de manera involuntaria, al contrario de lo que ocurre con la memoria voluntaria, con que se recuerda el acontecimiento pero no la experiencia (*Erfahrung*). Proust escribe:

[L]es renseignements [que la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence] donne sur le passé ne conservent rien de lui [...] C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le

---

<sup>13</sup> Según Kevin Newmark en "Traumatic Poetry", en la modernidad, así como en el caso de ciertos acontecimientos traumáticos según Freud en *Beyond the Pleasure Principle*, se da una escisión entre la conciencia y la memoria: "modernity would itself be structured like a historical 'accident' that has at some prior moment befallen and disrupted the homogeneous structure of experience" (238). Newmark sugiere que las huellas mnémicas ("memory traces") de la experiencia del choque moderna han de encontrarse fuera del ámbito de la conciencia: "And the traces of this accident [modernity] manifest themselves whenever consciousness, as in Freud's text, can no longer be made fully compatible with memory. That is, modernity names the moment when the thinking subject can no longer be said to be completely in control or conscious of the actual events that necessarily comprise 'his' own past" (238). De hecho, para que la experiencia del choque moderna logre dejar su huella en el sujeto, y para que logre alcanzar el potencial transformador le es necesario evitar o ir más allá de la conciencia e ingresar en el ámbito de la memoria involuntaria: "In other words, memory, as the site where change can be produced, where traces can be left [...] is also, at least for Benjamin, the historical site of modernity. As such memory would be also the place where the wholly unexpected and accidental can now happen to the subject, making it into something different or other than it previously was, as was in fact the case when 'modernity' occurred historically to interrupt once and for all the unified structure of what we continue to call 'traditional' experience. Memory, that is, in its very capacity to repeat an event that lies outside or beyond the subject's own control, names the place where the subject of knowledge and experience is always susceptible to being overcome and transformed by the disruptive force of *shock*" (238, cursivas del autor).

rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas (citado en Benjamin, 333-34).

La memoria involuntaria, que corresponde a la experiencia comunicable (*Erfahrung*) se hace rara, mientras la memoria voluntaria, que apunta a la conservación y comunicación del acontecimiento en sí, y que corresponde a la información y a la experiencia vivida del choque (*Erlebnis*), se vuelve cada vez más común. Lo que para Proust es un azar, para Benjamin está relacionado con cambios materiales, entre los cuales destaca la expansión de los medios de comunicación modernos, como la prensa, la fotografía o el cine.

Por ejemplo, la prensa escrita, cuyo objeto y objetivo es la información y que alcanza su pleno desarrollo en la sociedad industrial, impide que el lector asimile los acontecimientos sobre los que informa a la propia experiencia (334). Al contrario, el relato oral, medio de comunicación tradicional que Benjamin compara con el trabajo manual del artesano, incorpora el acontecimiento a la experiencia del narrador que la transmite como propia a los que lo escuchan: “À la différence de l’information, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l’événement; il l’incorpore à la vie même de celui qui raconte, pour le transmettre, comme sa propre expérience, à ceux qui l’écoutent. Ainsi le conteur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d’argile” (335). Esta imagen de las huellas de las manos del alfarero en la vasija de arcilla, que se halla también en el texto “Le conteur”<sup>14</sup>, nos ayudará a entender la experiencia en tanto huella en dos de los textos que analizamos en las siguientes páginas. Por otra parte, en “L’oeuvre d’art”, Benjamin demuestra hasta qué punto los medios fotográfico y cinematográfico en particular afectan la experiencia, y sostiene que este último le ofrece al hombre moderno la posibilidad de enfrentarse a la

---

<sup>14</sup> “Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d’argile l’empreinte de ses mains” (127).

alienación de la propia experiencia. Así, la experiencia es indisociable de la memoria y de los medios en el pensamiento benjaminiano, lo cual resulta fundamental para nosotros puesto que, como veremos, los textos que analizamos en los capítulos siguientes meditan acerca de la pérdida de experiencia en la transición del Estado al Mercado en estrecha relación con la memoria y los medios.

Las reflexiones de Benjamin son un modelo para pensar en cómo una transición histórica afecta la experiencia. Si en el paso de una sociedad tradicional a una sociedad moderna industrializada la experiencia comunicable (*Erfahrung*) decae mientras que la experiencia vivida (*Erlebnis*) gana importancia, podemos suponer que en la transición del Estado al Mercado en el Cono Sur, se desvanece un tipo de experiencia que cede el paso a otra experiencia.

Por otra parte, el análisis de Benjamin sobre el ocaso de la experiencia comunicable (*Erfahrung*) y el auge de la experiencia del choque (*Erlebnis*) no ha perdido vigencia y nos ayuda a pensar la pérdida de experiencia en el contexto de la transición del Estado al Mercado. En efecto, según Tim Beasley-Murray, la época moderna aún no ha terminado, y la crisis de la experiencia descrita por Benjamin se ha acentuado en nuestra época de capitalismo global:

Unlike affirmative theorist of postmodernity, such as Jean-François Lyotard and Jean Baudrillard, I do not believe that we have entirely left Bakhtin and Benjamin's era - a modernity of flux, characterized, one may argue, by anxiety - and entered a postmodernity of possibility, characterized by play. The dislocation of form and experience continues and has become, if anything, accentuated by the ever-increasing intensity of centrifugal and centripetal forces that operate in processes of globalization and social fragmentation (2).

Es más, el concepto de *Erlebnis*, de experiencia vivida del choque, incomunicable, teorizado por Benjamin, puede servirnos para entender la dificultad para articular y transmitir la experiencia dictatorial.

### **3) Experiencia de la desaparición de la experiencia**

En esta tesis, nos basamos en las reflexiones de Benjamin sobre la crisis de la experiencia en la modernidad para pensar la experiencia en la transición del Estado al Mercado. En este contexto, la reconfiguración de las dinámicas sociales, económicas y políticas, así como la violación sistemática de los derechos humanos, y en particular la desaparición forzada de personas, hacen de la experiencia dictatorial una experiencia inédita, difícil o imposible de articular, como hemos demostrado en la primera parte de esta introducción. Rojas escribe: “Faltan las palabras acaso sea porque lo que ha de nombrarse es la falta misma: *la desaparición*” (182, cursivas del autor). La desaparición de la que trata el filósofo se da en varios niveles: desaparecen cuerpos, se diluyen las huellas del pasado en el paisaje mediático postdictatorial, y se desvanece también la experiencia. La experiencia a la que da lugar la transición del Estado al Mercado consiste en la experiencia de la desaparición de la experiencia.

En lo que sigue analizamos cómo *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri articulan dicha experiencia. Como hemos visto, la experiencia es indisociable de la memoria y de los medios en el pensamiento benjaminiano y justamente, a pesar de ser muy disímiles entre sí, estos tres textos incorporan un cuestionamiento sobre la memoria y exploran distintos medios para dar cuenta de la experiencia de la pérdida de experiencia. *Lumpérica* reflexiona sobre cómo el flujo mediático de la transición afecta

la memoria; *Los planetas* medita acerca de la posibilidad de una memoria frente a la dificultad de decir la desaparición y al desvanecimiento de las trazas; *Los rubios* indaga sobre la transmisión intergeneracional y pone en cuestión la retórica oficial de la memoria. *Lumpérica* explora la fotografía, la escritura, y el régimen audiovisual de la transición, *Los planetas* la escritura, la fotografía y el espacio urbano, y *Los rubios*, principalmente la fotografía, el juego y los juguetes en el cine.

En el primer capítulo, “El deseo fotográfico de L. Iluminada”, dedicado al análisis de la novela *Lumpérica*, interpretamos el deseo fotográfico de la protagonista como el deseo de guardar una huella de la transición, o de hacer una experiencia de aquello que no deja huella alguna. La novela pone en escena un ritual nocturno en que el personaje principal, llamada L. Iluminada, trata de seducir al “luminoso”, un letrero que proyecta avisos comerciales en el centro de una plaza pública de Santiago, para que este hiera y marque su piel. El letrero luminoso es una figura del poder autoritario y del régimen audiovisual de la transición chilena; L. Iluminada, por su parte, es un doble del medio fotográfico. El contraste entre la luz del luminoso y la experiencia de la luz que anhela L. Iluminada nos permite apreciar cómo cada uno de los dos registros mediáticos que se enfrentan en el juego de seducción entre ambos protagonistas, afectan y moldean el cuerpo, la mirada y la memoria de manera distinta, y pone de relieve que la transición borra las trazas del pasado y no deja huellas. En *Lumpérica*, la escritura no es solo un instrumento para narrar el deseo de L. Iluminada, sino que tiende a tomar la forma de la fotografía: adquiere la fuerza de interrupción del medio fotográfico, resiste al impulso prosopopéyico que se halla en la novela, y al ser una ekfrasis de la fotografía, transmite el deseo de una huella de la desaparición.

En el segundo capítulo, “Exceso y experiencia en *Los planetas*”, analizamos cómo esta novela de Chejfec articula la experiencia de la pérdida de experiencia

mediante la figuración del exceso. *Los planetas* es un complejo tejido de recuerdos, historias y reflexiones, en que S narra la memoria de su amigo M, desaparecido durante la última dictadura militar argentina. Según S, M es un excelente narrador, posee un don para contar historias y experiencias propias y ajenas. Cuando desaparece M, sus amigos y su familia son invadidos por el silencio. Esto se debe, afirma S, al “exceso de ausencia de M”, a un exceso que “quita el habla”. Varios años después del secuestro de M, mediante la escritura del texto que llevará el nombre de *Los planetas*, S asume la tarea de buscar una superficie donde acoger dicho exceso, explorando distintos medios (la escritura, la fotografía y el espacio urbano) que, al presentarse como suplementos de la voz y del gesto, de la presencia de M, hablan del exceso de su ausencia y de la pérdida de la experiencia de una plenitud.

En el tercer capítulo, “Los juguetes de Albertina”, veremos cómo, mediante el juego, el film *Los rubios* transmite la experiencia de la falta de experiencia de las generaciones postdictatoriales. La película de Carri sobre la memoria de sus padres, Ana María Caruso y Roberto Carri, militantes montoneros secuestrados bajo el terrorismo de estado en Argentina, genera un debate acerca de la manera en que se puede o no hacer una memoria de la militancia setentista. El juego y los juguetes desempeñan un rol central en la controversia suscitada por *Los rubios*, puesto que el juego en general da lugar a un enfrentamiento con el pasado, y puesto que los muñecos Playmobil con los que Carri pone en escena el secuestro de sus padres entran en conflicto con la ideología de Ana María y Roberto y de muchos jóvenes de su generación. En el film, el juego, en el sentido de “jugar a ser otro” o actuación, desplaza la mirada del espectador de la experiencia vivida hacia la falta de experiencia. Mediante el juego con los muñecos y con las fotos, que solicita en gran medida el sentido del tacto, la película transmite la experiencia de la ausencia. Al jugar con restos y trazas del pasado, como el libro del padre, recuerdos y testimonios de amigos y

vecinos de Ana María y Roberto, *Los rubios* se aparta del discurso oficial sobre la memoria de la dictadura para confrontar el pasado y el legado de los padres militantes desaparecidos.



## Capítulo I

### El deseo fotográfico de L. Iluminada

*Lumpérica* (1983), la primera novela de Diamela Eltit, se publica durante la dictadura, diez años después del golpe de Estado de Pinochet. El 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas de Chile junto a Carabineros derrocan al presidente Salvador Allende y al gobierno socialista de la Unidad Popular. Empieza entonces en Chile la dictadura militar que se extiende hasta 1990, cuando Augusto Pinochet entrega el poder a Patricio Aylwin, candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia.

La dictadura abre el camino para la implantación del modelo neoliberal en Chile. En 1997, el sociólogo Tomás Moulian considera el “Chile actual” como el fruto de un “coito de diecisiete años”, “un ‘ménage à trois’ [...] entre militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales o transnacionales”. Esa “tríada”, afirma Moulian, “construyó esta sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir o más bien de exhibirse consumiendo, de asalariados socializados en el disciplinamiento y en la evasión” (18).

Luego del golpe de Estado, la junta crea la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) en 1974, la cual se encarga de eliminar toda resistencia al régimen mediante la represión: secuestros, tortura, asesinatos, “desaparición” de personas. En 1975, el régimen confía el manejo de la economía a los “Chicago Boys”, estudiantes chilenos con posgrados en la Universidad de Chicago que implementan políticas económicas

neoliberales<sup>15</sup>. Según el modelo neoliberal, es necesario reducir el rol del Estado en lo que concierne la redistribución de las riquezas y el control de la economía para otorgarle más libertad al mercado. Por estas razones, el filósofo Willy Thayer considera que la dictadura en Chile opera la transición “del Estado moderno al mercado post-estatal” (1996, 175), y rechaza el uso común del término “transición”, que remite al proceso de redemocratización al que da inicio la Concertación cuando termina la dictadura.

Tomando en cuenta ambas acepciones del término “transición”, es decir, tanto en tiempos de dictadura como en el retorno a la democracia, los medios de comunicación de masas desempeñan el importante papel de adaptar la sociedad chilena a las exigencias del mercado, de incentivar y masificar el consumo. La crítica de arte Nelly Richard denomina “régimen audiovisual de la transición” al conjunto de políticas comunicacionales que ponen los medios audiovisuales al servicio del mercado, y que borran las trazas de la violencia dictatorial y toda huella de memoriabilidad en “las superficies donde se luce diariamente la espectacularización de lo transitorio y de lo desechable”, o sea, en el flujo mediático característico del capitalismo global. En un contexto en que desaparecen huellas y trazas, cabe preguntarse cómo es posible hacer una memoria de la transición, cómo comunicar la experiencia de la desaparición de la experiencia. *Lumpérica* encara este problema desde el “amor por la fotografía”, expresado textualmente en el segundo capítulo (47).

---

<sup>15</sup> *La dictadura militar y el juicio de la Historia. Tercer manifiesto de historiadores* (8-9).

La complejidad, densidad y opacidad de *Lumpérica*<sup>16</sup> le han valido una gran variedad y un gran número de interpretaciones críticas<sup>17</sup>. Según el enfoque que proponemos en esta lectura, si bien la novela no presenta una trama narrativa sino varias escenas, estas nos permiten ver un relato en el que una mujer, la protagonista llamada L. Iluminada, intenta seducir al “luminoso”, el protagonista masculino, un cartel eléctrico que proyecta avisos comerciales, en una fría noche de invierno, en una plaza de Santiago: L. Iluminada se mueve bajo la luz del luminoso y se quema al poner la mano en la hoguera que ha encendido, ante los mendigos de Santiago que se reúnen en la plaza al anochecer y una cámara que la filma (capítulo 1); escena de un interrogatorio en que se le pregunta al interrogado sobre lo que ha visto en la plaza y se trata de la filmación de la caída de L. Iluminada (capítulo 2); una hembra, vaca o yegua, tiente a la luz eléctrica, desea ser montada y herida, quemada por el cable del luminoso, delante de los mendigos (capítulo 3); L. Iluminada en una cama de hospital es torturada bajo la luz eléctrica y una cámara; ella, o uno de sus dobles, es víctima de incesto (capítulo 4); ella se frota con los pálidos, y escribe con su dedo en el piso de la plaza y borra lo escrito con sus manos hasta herirse, y vuelve a escribir con cal “¿Dónde vas?”, todo esto bajo la luz de la plaza y la mirada del lumperío (capítulo 5); segunda escena del interrogatorio, filmada (capítulo 7); escena de los cortes en los brazos (capítulo 8); escena final en que ella mira el luminoso, se corta el pelo, y llega el amanecer (capítulo 10). El esquema que sobresale es este: una mujer o hembra herida o que desea ser herida bajo y por la luz, ante la mirada de un público. El deseo de la

---

<sup>16</sup> *Lumpérica* ha sido calificada de “vanguardista” (Canovas, 1997, 60), “neovanguardista” (Kulawik, 54; Richard, 2007, 12-3), “experimental” (Olea, 2008), “neobarroca” (Brito, 117), “alegórica” (Avelar, 2000, 229).

<sup>17</sup> Según J. Agustín Pastén B., *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986) son las novelas de Eltit que más atención crítica han recibido (152).

protagonista, que la luz marque en su piel, remite al procedimiento fotográfico que consiste en dejar una huella luminosa en la película.

Planteamos que la memoria de la desaparición que propone *Lumpérica* consiste en transmitir el deseo fotográfico de guardar una huella de la transición. Para empezar, exponemos el contexto en que se inscribe la novela: la transición del Estado al Mercado y el vínculo entre las artes visuales y la memoria. Luego, presentamos a los dos protagonistas de la novela, el luminoso y L. Iluminada. Argumentamos que al proyectar sus avisos sobre los cuerpos de la plaza, y al someterlos y convertirlos en mercancía, el luminoso representa al poder autoritario y al régimen audiovisual de la transición. L. Iluminada, por su parte, es tan solo una mujer, o una hembra, pero encandilada por un deseo fotográfico: el deseo de ser herida por la luz del luminoso, el deseo de que la transición marque su carne, delante de los mendigos y de las cámaras en la plaza pública. Después destacamos que en la novela hay dos tipos de luz: una luz ambiental que no quema, que no marca, como la luz del luminoso y del régimen audiovisual de la transición, y otra luz material que abriga y hiere, como aquella que requiere la traza fotográfica que anhela L. Iluminada. La diferencia entre uno y otro reproduce la antigua distinción entre *lux* y *lumen*, la luz divina ajena a nuestra percepción, y la luz tal como la experimentamos los mortales. Veremos que esta distinción señala que los registros mediáticos que se enfrentan en el ritual de seducción entre los protagonistas, el régimen audiovisual de la transición y la fotografía, conllevan cada cual un cuerpo, una mirada, y una memoria distintos, a la vez que resalta la dificultad de guardar una traza de lo que no deja huella alguna. En fin, mostraremos cómo la escritura en *Lumpérica* se opone al régimen mediático del Mercado, y transmite el deseo de una huella de la transición.

## 1) Transición

Con el objetivo de presentar el contexto histórico en el que se inscribe la primera novela de Eltit, exponemos dos concepciones distintas de la transición: la transición según la Concertación, que la entiende como el paso de la dictadura a la democracia, y la transición según el filósofo chileno Willy Thayer y otros críticos, que la ven como el paso del Estado al Mercado.

En 1988 hay un plebiscito en Chile para decidir si Augusto Pinochet seguirá en el poder hasta 1997, o no. Gana el “No” y en las elecciones de 1989 triunfa Patricio Aylwin, candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia, que aglutina distintos sectores que se oponen a la dictadura. La Concertación gobierna el país desde 1990 hasta 2010, y da inicio al retorno de la democracia después de la dictadura, proceso comúnmente llamado “Transición”.

En esta Transición democrática, la Concertación apunta a crear una armonía sin atender a los quiebres y rupturas producidos por la lucha política y el terrorismo de Estado, y neutralizando cualquier posibilidad de conflicto. Como señala Richard, la Concertación apunta a la “no-contradicción”, a la vez que acoge en su seno multiplicidad y diversidad, y esto mediante el pluralismo institucional y el consenso:

Pluralismo y consenso fueron los temas llamados a interpretar una nueva multiplicidad social cuyos flujos de opinión debían, supuestamente, expresar lo diverso, pero cuya diversidad tenía que ser, a la vez, regulada por necesarios pactos de entendimiento y negociación que contuvieran sus excesos a fin de no reeditar los choques de fuerzas ideológicas que habían dividido el pasado (1998, 28).

Este nuevo orden democrático formulado e impuesto por la Concertación supone un cambio profundo que no radica en el paso de la dictadura a la democracia, sino en la manera de concebir y practicar la política: “El modelo consensual de la ‘democracia de

los acuerdos' que formuló el gobierno chileno de la Transición (1989) señaló el paso de la política como *antagonismo* —la dramatización del conflicto regido por una mecánica de enfrentamientos— a la política como *transacción*: la fórmula del pacto y su tecnicismo de la negociación” (1998, 27).

Ahora bien, ¿cuáles son las consecuencias de una política que busca evitar los conflictos para la memoria? La memoria de antes del consenso oficial de la Concertación involucra un pasado hecho de conflicto y de choques ideológicos truncado por el golpe de Estado y el gobierno de Pinochet, sobre el que el cineasta Patricio Guzmán hace el documental *La Batalla de Chile*. En su afán de evitar los conflictos a toda costa, puesto que no tienen cabida en el nuevo modelo democrático y consensual, la Transición chilena opta por “eliminar la memoria histórica”, argumenta Richard:

El consenso oficial de la Transición desechó aquella memoria privada de los des-acuerdos (aquella memoria anterior a la formalización del acuerdo) que hubiera dado cuenta de la vitalidad polémica -controversial- de sus mecanismos de constitución interna. Pero también, y sobre todo, eliminó de su repertorio de significados *convenidos* la memoria histórica del antes del consenso político-social, es decir, la memoria de un pasado juzgado *inconveniente* por las guerras de interpretación que sigue desatando entre verdades y posiciones todavía sin ajustar, en conflicto (1998, 29, cursivas de la autora).

Pero la eliminación de la memoria histórica no significa que no se haga referencia a los hechos del pasado. Se trata al contrario de darle cabida a ese pasado en un discurso que apunta a suturar la historia para lograr la reconciliación de la sociedad chilena. Es precisamente con este objetivo que el Presidente Aylwin, al asumir el poder en 1990, crea la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Según el *Informe Rettig* las tareas de la Comisión son las siguientes: “establecer la verdad” sobre las violaciones a los derechos humanos, para “evitar futuros atropellos”, y provocar “un

consenso promotor de la reconciliación deseada” (xv). Es dentro de este marco de denuncia de la violación a los derechos humanos, contra el olvido y para la reconciliación de todos los chilenos, que circula la memoria como “tema”, como “información” y “cita” en el discurso oficial de la Transición, escribe Richard (1998, 30). Se hace referencia a la memoria del pasado pero despojándola de su carga conflictiva, de aquello que pudiera alterar el nuevo orden democrático. Para Richard: “El consenso [...] sólo nombra a la memoria con palabras exentas de toda convulsión de sentido, para no alterar el formulismo minuciosamente calculado del intercambio político-mediático” (1998, 31).

Justamente, la palabra “transición” en la postdictadura pierde el sentido de transformación y de cambio. Thayer explora varios sentidos del término “transición”. En el sentido medieval, la palabra *transitio* y sus declinaciones en latín hacen referencia a un movimiento que produce alteración (1996, 167), y en la modernidad la transición alude a un cambio, a un pasaje de lo mismo hacia lo otro (1996, 168). Por el contrario, la transición en la época postdictatorial designa “una realidad estacionaria e intransitiva” (1996, 169), porque en el retorno de la democracia después de las dictaduras militares, “no hay ya *translatio* alguna” (1996, 176).

Mientras que “[l]a sociología local llama transición al proceso de redemocratización de la sociedad luego del término de las dictaduras militares, proceso que se habría iniciado con el fin de las dictaduras y que culminaría con la recuperación de la democracia plena” (1996, 174), Thayer plantea que la transición, con la carga semántica medieval y moderna, se produce durante las dictaduras que efectúan o preparan el terreno para el paso “del Estado moderno al mercado post-estatal” (1996, 175):

Transición nombra propiamente para “nosotros”, entonces, no la transferencia de la administración gubernamental de la dictadura a la democracia, sino la transformación de la economía y la política que la dictadura operó: el desplazamiento del Estado como centro-sujeto de la historia nacional, al mercado ex-céntrico post-estatal y post-nacional (1996, 176).

Tal como afirma también Idelber Avelar, las dictaduras en el Cono Sur son las que preparan el terreno para el tránsito del Estado al Mercado puesto que aniquilan toda oposición a la implementación de las políticas neoliberales: “la razón de ser de las dictaduras fue la eliminación física y simbólica de toda resistencia a la imposición de la lógica del mercado” (2000, 283).

No obstante, el tránsito del Estado al Mercado no es completo, subraya Brett Levinson quien advierte más bien la formación de un “duopolio” del Estado y del Mercado (2004, 3-4): “[W]e live today in a state/market dyad in which relativism and absolutism, contingency and necessity, deregulation and law, circulation (a key topos of the market form) and production (a fundament of the state form), unfixity and fixity, work together to form our social, political, cultural and intellectual domains” (2004, 15). En vez de pensar en lo político a partir de la idea de un debilitamiento del Estado frente al Mercado, Levinson prefiere retomar el concepto de “consenso neoliberal” formulado por intelectuales como Moulian y Thayer.

El consenso es la creencia y aceptación de que el mercado es el único camino posible hacia la libertad, se trata de la culminación de un proceso neoliberal iniciado desde antes de las dictaduras en América Latina y continuado en el paso de las dictaduras de los setenta y ochenta a las democracias (2004, 4-5). Según muchas lecturas críticas de la época en cuestión, escribe Levinson: “this transition marks, not the advent of a better state, but the completion of a neoliberal process (which commenced prior to the dictatorships), one in which liberty from terror (dictatorship)



and ‘deeper’ entrance into the market (a.k.a. democracy), freedom itself and free trade, become synonymous” (2004, 5).

Por otro lado, al concebir la transición en el Cono Sur a un nivel “epocal” como hace Avelar (2) siguiendo también a Thayer, es posible entender la transición como el pasaje de un régimen de dominación a otro, de una sociedad disciplinaria a una sociedad de control. En “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”, Gilles Deleuze enfoca precisamente este tránsito que se acelera en la segunda mitad del siglo XX. Cuando Michel Foucault analiza el modelo de la sociedad disciplinaria, este ya está en crisis:

[L]es disciplines à leur tour connaîtraient une crise au profit de nouvelles forces qui se mettraient lentement en place, et qui se précipiteraient après la Deuxième Guerre mondiale: les sociétés disciplinaires, c’était déjà ce que nous n’étions plus, ce que nous cessions d’être [...] Ce sont les sociétés de contrôle qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires (2).

La sociedad disciplinaria, que se funda en medios del encierro (como la escuela, la fábrica, la cárcel), cede el paso a la sociedad de control, que efectúa un control continuo, ilimitado y al aire libre. El paso de una organización social a otra corresponde a una mutación del capitalismo:

[L]e capitalisme du XIXe siècle est à concentration, pour la production, et de propriété. Il érige donc l’usine en milieu d’enfermement, le capitaliste étant propriétaire des moyens de production, mais aussi éventuellement propriétaire d’autres milieux conçus par analogie (la maison familiale de l’ouvrier, l’école) [...] Mais dans la situation actuelle [...] [c]e n’est plus un capitalisme pour la production mais pour le produit, c’est à dire pour la vente ou pour le marché. Aussi est-il essentiellement dispersif (5).

El paso del Estado al Mercado está en relación con esta mutación del capitalismo que requiere de nuevas formas de organización. Los enfoques sobre la transición que acabo

de exponer problematizan la concepción más difundida de la transición en el contexto postdictatorial, según la cual esta sería un “proceso de redemocratización de la sociedad luego del término de las dictaduras militares, proceso que se habría iniciado con el fin de las dictaduras y que culminaría con la recuperación de la democracia plena” (Thayer, 1996, 174). Basándonos en las reflexiones de Thayer, Avelar, Levinson<sup>18</sup> y Deleuze, entendemos la transición como un mismo proceso que empieza durante la dictadura (o antes, según Levinson) y se intensifica con la democracia.

## **2) Artes visuales en la transición**

Puesto que el ritual de seducción entre L. Iluminada y el luminoso enfrenta dos registros mediáticos (los medios audiovisuales de masas y la fotografía) para reflexionar acerca de la posibilidad de guardar una huella de la transición, exponemos aquí la relación entre las artes visuales y la memoria en el contexto de la transición del Estado al Mercado en Chile.

Los medios audiovisuales de masas devienen los mejores aliados del poder dictatorial y del mercado. Al analizar el desarrollo de las artes visuales después del golpe de Pinochet, Fernández de Alba destaca la omnipresencia de la televisión en la vida cotidiana de los chilenos desde fines de los setenta:

At the end of the 1970s the influx of cheap commodities enables many families to acquire a TV set. Television, with its microcosm of voyeuristic curiosity that absorbs and projects both the high and the low, the celebrities and the anonymous, the ordered state spectacles and the chaos of street fighting became in Chile a dominant feature of society, and the authoritarian State made sure that the people would have something to watch. The

---

<sup>18</sup> Véase también *Speculative Fictions* de Alessandro Fornazzari.

controlled media: “amplificaba con fervor la política comunicacional de la dictadura” (571).

Ahora bien, el objetivo de la alianza entre el régimen militar y los medios de comunicación es adaptar la sociedad chilena a las necesidades del mercado, como argumenta Richard siguiendo al sociólogo J.J. Brunner: “el régimen militar conjugó sus triples efectos de disciplinamiento social bajo la eficiente fórmula de ‘mercado, represión, televisión’: una fórmula de control a la vez desactivante y reintegradora, de neutralización de lo político-ideológico y de adaptación forzada de los roles sociales a las nuevas estrategias publicitarias del consumo” (2000, 169). Entonces, los medios de comunicación forman parte integrante del “consenso neoliberal” (Levinson), desde la época dictatorial.

El vínculo entre política y medios es muy estrecho, y así como el régimen militar hace desaparecer los rastros de sus crímenes, las características del régimen audiovisual de la transición contribuyen a borrar las huellas del “recuerdo histórico” (Richard). En la escena mediática de la transición, escribe Richard:

lo que prevalece [...] [es] la hipervisibilidad de los signos. Un paisaje donde la sobreiluminación comercial y publicitaria de lo visible (de lo que está en constante exhibición de vitrinas y pantallas) parecería haber suprimido todas las zonas de oscurecimiento y de refractariedad por donde el arte y la crítica exploran las *fallas* de la representación» (2000, 171, cursivas de la autora).

Así, la sobreiluminación sirve para exhibir constantemente los productos del mercado y lo convierte todo en “signos visibles”, en mensajes prestos para ser asimilados por los flujos de información. Por otra parte, los medios audiovisuales saturan de luz el paisaje de la transición y suprimen la oscuridad de donde podrían surgir los fantasmas de una historia hecha pedazos.

La velocidad es otro de los rasgos distintivos del régimen audiovisual. En el texto de Richard citado arriba, es cuestión de “la velocidad de intercambio de los mensajes”, de imágenes en “constante y frenética movilidad, del “torbellino de la información” y de la “entrega comunicativa de un sentido veloz y desechable” (2000, 171). La fugacidad de las imágenes y de los mensajes que fluyen en el paisaje mediático postdictatorial impiden cualquier “pausa reflexiva que logre poner en suspenso (en reserva, en diferimiento) la entrega comunicativa de un sentido veloz y desechable” (2000, 171). De hecho, el flujo incesante de imágenes obedece a la lógica del mercado que, según Avelar, “el tardocapitalismo lleva hoy a su punto de exhaustión, de infinita sustituibilidad: cada información y cada producto son perennemente reemplazables, metaforizables por cualquier otro” (2000, 13). El incesante movimiento de perenne sustituibilidad da lugar a una memoria “metafórica” que “pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva y sin restos” (14).

Es necesario, para obedecer a esta lógica, borrar los restos y las huellas del pasado. Richard demuestra que el régimen mediático de la transición lleva a cabo una labor de desmemoria y afirma que “[e]l régimen televisivo de las políticas comunicacionales de la transición resultó culpable de obliterar la materialidad experiencial del recuerdo [de la violencia dictatorial]” (2002, 195), y que “el mercado audiovisual y comunicativo de la transición chilena ha desalojado de sus deslizantes pantallas de vidrio toda huella de memorialidad, todo sedimento opaco” (2002, 197). Richard concibe “[el] flujo audiovisual y sus borrados electrónicos” como “los instrumentos privilegiados de la desaparición del recuerdo histórico” (2000, 169). Fomentando la desaparición de las huellas del pasado desde los medios de comunicación de masas, la transición borra las heridas producidas por la violencia dictatorial, como lo hace también la luz del luminoso, como veremos más adelante.

Por el contrario, un conjunto de diversas prácticas artísticas que surge hacia fines de los setenta opta por trabajar precisamente con “huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza” (Richard, 1994, 14). Richard denomina este movimiento artístico “la escena de avanzada”<sup>19</sup>. El arte crítico de la avanzada es claramente antidictatorial, pero se distingue del arte militante que sigue comprometido con los valores de la izquierda clásica<sup>20</sup>. Richard resalta que la escena de avanzada se enfrenta, por un lado, “al engaño oficial de un pasado tergiversado por el fraude histórico de la toma de poder” (del régimen dictatorial), y por otro, “a la nostalgia del otro pasado sublimado -en su reverso- por el continuismo del discurso ideológico” (de la izquierda clásica) (1994, 25).

Se trata de “un arte refractario”, un arte inasimilable tanto por la lógica totalitaria del régimen dictatorial como por el arte contestatario de la izquierda tradicional. Richard destaca el vínculo entre la hipótesis chilena de un arte refractario y la voluntad de “forjar conceptos inútiles para los fines del fascismo”, expresada por Walter Benjamin en su texto “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (1994, 16). La autora afirma que a pesar de no haber sido estudiados formalmente dentro del medio académico chileno de la época, los textos de Benjamin sí son leídos fuera del recinto universitario y ejercen una influencia importante en los artistas y en los críticos de la avanzada. De hecho, el eco del pensamiento

---

<sup>19</sup> Richard, la teórica principal de este movimiento, acuñó el término de “escena de avanzada” en *Márgenes e instituciones* (1986). En la “escena de avanzada”, Richard destaca las acciones de arte del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), integrado por Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Fernando Balcells, Juan Castillo (38-9). Sobre las acciones de arte del grupo CADA, véase el capítulo “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia” de *La insubordinación de los signos*, y “El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial” de Robert Neustadt.

<sup>20</sup> Con respecto a las “acciones” de arte del CADA, Robert Neustadt sostiene: “La noción de la ‘acción’ evocada por el CADA fue de corregir la realidad, tanto la realidad del arte contestatario como la situación política de la dictadura” (2001).

benjaminiano resuena en lo que Richard concibe como los “cortes y fracturas” en torno a los cuales se articulan “las propuestas socioestéticas” de la avanzada:

-El desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (sacralización del aura, fetichización de la pieza única, etc.) realizado mediante una crítica a la tradición aristocratizante de las Bellas Artes, y acompañado por la re inserción social de la imagen en el contexto serial y reproductivo de la visualidad de masas (la foto documental, la noticia de prensa) [...]

-El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la “obra maestra” (las historias del arte, el Museo) y el circuito de mercantilización de la obra producto [...]

-La transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) [...] (1994, 38).

En efecto, el rechazo del valor cultural de la obra de arte, la predilección por las imágenes producidas por tecnologías visuales de reproducción masiva, la crítica de la institucionalización y de las historias del arte, tienen muchos puntos de contacto con las reflexiones benjaminianas. Particularmente con respecto a la cuestión fotográfica, Richard afirma que los argumentos de “La obra de arte” son retomados en los debates que oponen la pintura a la fotografía con el anhelo de reconceptualizar el vínculo entre arte y política (1994, 19). Sin duda alguna, el pensamiento benjaminiano desempeña un rol importante en el cambio que conoce la fotografía en la avanzada, como sugiere Richard en su entrevista con Avelar: “only with the *avanzada* [...] photography undergoes the change from *technical recourse* to *theoretical figure*. This occurred thanks to works and texts that placed the question of photography at the center of the debate on history and memory, trauma, drama, and experience” (2006, 261, cursivas del autor). Además de servir para denunciar la violencia de la dictadura y de soporte

para la memoria, el medio fotográfico deviene un modelo para pensar la experiencia dictatorial, como veremos a continuación.

Cuando se empieza a pensar en la fotografía en el contexto de las dictaduras del Cono Sur, surge, ante todo, la imagen de familiares de detenidos desaparecidos sosteniendo fotografías de los seres queridos que faltan, en marchas o manifestaciones callejeras. De hecho, desde los inicios de la dictadura, la fotografía deviene un valioso instrumento para aquellos que pretenden denunciar los abusos del régimen militar y en particular la desaparición de personas. Mientras que la técnica de desaparición forzada apunta a hacer desaparecer los cuerpos y con ellos las trazas de la existencia de las víctimas, para que no se encuentren huellas de las torturas y asesinatos perpetrados por el régimen, las fotos de desaparecidos constituyen una prueba de que existen tanto las víctimas como el terrorismo de Estado que las ha hecho “desaparecer”. Esta función de prueba que adquiere la fotografía (analógica) se debe a su valor indicial. Sylviane Agacinski distingue dos valores, o funciones, de la fotografía: aquel de imagen, que tiene que ver con el parecido entre la foto y su referente (110), y aquel de huella, que proviene de la originalidad misma del procedimiento fotográfico: del hecho que una foto es una impresión luminosa que deja el referente en la película (92). Como todas las huellas, esta traza supone una relación de contigüidad física con el cuerpo del referente, explica Agacinski (110). Por lo tanto, la fotografía certifica que su referente estuvo presente, ante el objetivo de una cámara y en contigüidad física con la película. La foto es así una prueba de que su referente ha existido. Este es precisamente el rasgo distintivo de la imagen fotográfica según Richard: “[L]a imagen fotográfica, tiene por característica el distinguirse de las demás imágenes debido a su naturaleza analógica: una naturaleza capaz de *certificar la existencia de su referente*. Los rasgos analógicos (demostrativos, referenciales) de la fotografía explican su importancia estratégica en el caso de tiempos y seres desaparecidos” (2002, 198, cursivas mías). De hecho, la foto

desempeña un papel protagónico en lo que Richard llama “la cruzada de la memoria” (2000, 166): “La propiedad que tiene el documento fotográfico de ser un certificado de presencia que atestigua de lo que *fue*, lo convierte en *guardián del recuerdo*” (Richard, citada en Mary Beth Tierney-Tello, 89, cursivas de la autora).

Al atestiguar en el presente de una presencia pasada, la foto combina varias temporalidades. Según Ronald Kay, en un texto sobre la fotografía publicado en 1980, la fotografía es el nexo entre dos órdenes temporales: “el de lo único, fungible y contingente, y el de lo interminable que se conserva y ‘eterniza’ en la foto, difiriendo su efecto y repercusión” (25). Lo que sucede, explica Kay, es que con la toma de una foto se traslada el referente, una acción, por ejemplo, de un orden temporal a otro, de modo que ésta “ocurre simultáneamente en dos versiones: en la versión transitoria de los hechos, a la par que en la versión invariable de su documentación fotográfica” (25). La fotografía debe su ambivalencia temporal a este traslado. Como escribe Richard, la foto instauro “una tensión entre la fugacidad del instante y su posteridad grabada, entre lo instantáneo y su huella: una huella que la serie mecánica hace perdurar en el para-siempre de la memoria técnica” (2000, 165). La ambigüedad temporal propia del medio fotográfico se encuentra exacerbada en las fotografías de las personas desaparecidas:

Si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que *todavía es* y de lo que *ya no es* (de lo suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos. Por algo los retratos que los familiares de detenidos-desaparecidos llevan adheridos al pecho, se han convertido en el símbolo más denso de esta cruzada de la memoria que realizan las víctimas para recordar y hacer recordar el pasado (2000, 166, cursivas de la autora).



La ambivalencia temporal de la foto y su valor desde el punto de vista de la memoria radica en su función de huella, asegura Agacinski: “[I]a trace [photographique] assume [...] la part de survivance corporelle de la chose: avec elle, un corps absent est encore là en tant que vestige” (111). Así, en su huella fotográfica, el referente persiste aunque haya dejado de existir y adquiere una “nueva forma de presencia”:

Avec la trace de lumière, un événement passé laisse un aspect visible de lui-même - comme ces étoiles que nous pouvons *voir encore* alors qu’elles *n’existent plus*. L’image de la chose se *propage* dans le temps et dans l’espace grâce au voyage de la lumière (le photographique est un mode de propagation de la lumière. Le “phénomène” passager qui *continue de nous apparaître* alors qu’il a *disparu* acquiert ainsi, par sa trace disponible, une nouvelle forme de “présence” (102, cursivas de la autora).

Esta comparación con las estrellas parece especialmente acertada en el caso de los retratos fotográficos de detenidos desaparecidos. Tanto en el caso de los cuerpos celestes como de los cuerpos desaparecidos, su traza luminosa es muchas veces el único resto que alcanzamos a percibir. A pesar de su ausencia, y de la falta de sus restos, las personas desaparecidas continúan apareciendo en sus fotografías: por el viaje de la luz en el tiempo y en el espacio, se puede contemplar los rostros de personas desaparecidas, así como las estrellas ahora extintas.

Resulta muy significativo que la mirada sobre la memoria y la desaparición en el film *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán<sup>21</sup> se dirija a la vez hacia las estrellas en el cielo y hacia los restos humanos en el desierto de Atacama<sup>22</sup>. En dos ocasiones se filman fotografías de desaparecidos. La primera vez, mientras se oye en

---

<sup>21</sup> Patricio Guzmán es un cineasta que ha tratado distintos temas relativos a la dictadura chilena y la memoria en varios films. Uno de ellos es *Nostalgia de la luz* en el que se compara las investigaciones de los astrónomos sobre el pasado de la humanidad con la búsqueda, por parte de familiares de detenidos desaparecidos, de los restos de estos últimos en el desierto de Atacama donde los militares solían echarlos.

<sup>22</sup> Véase “Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape” de Jens Andermann.

off la voz de Vicky Saavedra que narra el último encuentro con su hermano, aparece en primer plano la foto en blanco y negro con el nombre de José Saavedra González, sobre el suelo del desierto (56:00). La segunda vez, un plano secuencia de dos minutos recorre un muro cubierto de fotografías de desaparecidos con sus nombres y la fecha de su desaparición (1:21:55).

En estas escenas, las fotografías de detenidos desaparecidos parecen tumbas vacías. Es precisamente lo que sugiere Thayer en su texto sobre la fotografía: “Es probable que la fotografía, desde siempre, fuese un cenotafio<sup>23</sup>, como las animitas de la carretera. Que su dispositivo abjure de la luz al constituirse, sin guardar nada dentro de sí, y que su fulgor advenga desde el *flash* de los ojos que la visitan” (2000, 174). Ante la falta del cuerpo, de la incansable labor y de la esperanza de los familiares de encontrar los restos de sus seres queridos desaparecidos, es posible concebir la foto como una suerte de cenotafio, un monumento funerario *vacío*, que señala la ausencia del cuerpo y la ausencia de sepultura.

Reflexionando sobre la fotografía desde el ámbito de la filosofía, Thayer formula la siguiente hipótesis: “El acontecimiento luminoso sería en [la fotografía] *a posteriori*, como en el libro gracias a la lectura, y no la resonancia de un evento anterior. Por eso, cuando una tarde cualquiera, lloramos lo perdido sobre su lámina, no lloramos ante el despojo de lo que se ha ido, sino sobre el túmulo de lo que nunca estuvo” (2000, 174). Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente técnico, la foto difiere del “túmulo de lo que nunca estuvo” al que la asocia el filósofo. Tal como lo hemos indicado antes con Agacinski, la fotografía requiere que su referente haya estado físicamente presente ante el objetivo de una cámara, puesto que la foto es la

---

<sup>23</sup> El cenotafio, según la RAE, es un monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica.

traza luminosa de su referente en el momento de la toma. Mas si la foto proclama la existencia de su referente, solo lo puede hacer “bajo el modo del pasado”, como subraya Jean Louis Déotte en “El arte en la época de la desaparición” (157). La foto sería la huella de una presencia pasada, y en ese sentido, la huella de una ausencia.

Si desde la oposición al régimen militar la fotografía sirve para denunciar el terrorismo de Estado y para guardar la memoria de sus víctimas gracias a su función de huella, para el poder, las fotografías, y en particular las fotos carnet, sirven como huellas digitales en la escena de un crimen, según escribe Kay, para “corroborar la calidad de delincuente del individuo fotografiado” (33). Cabe, entonces, resaltar la ambivalencia de la fotografía que señala Tierney-Tello en su artículo sobre la fotografía y la escritura en Chile:

In the aftermath of the authoritarian regime, photography also has taken on a variety of significant functions. As a tool of social control, photography was used by the state to identify citizens as well as to catalogue the activities of those deemed “subversive” by the secret police. As a tool of the opposition to authoritarian control, on the other hand, photography had the power to document abuses of the regime and to serve as proof of the existence of the disappeared (89).

Luego del golpe de Estado varios artistas de la avanzada trabajan precisamente para revelar el sometimiento de los individuos al control y a la represión social y política en las fotos carnet, como sostiene Richard en su entrevista con Avelar. La crítica destaca el trabajo de Carlos Leppe, Virginia Errázuriz y, sobre todo, de Eugenio Dittborn: “Dittborn carried out systematic work around the repressive grammar of the pose in this kind of photograph, one that displayed subjects captive of the legal procedures of control proper to the Law” (2006, 263). Según Kay en su reflexión sobre la obra de Dittborn, la foto carnet es una cárcel en donde el individuo

pierde su propio rostro. La identidad que registra la foto consiste en el sometimiento a la norma y, a fin de cuentas, en una “operación de alienación” (34):

En la foto carnet, el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma, la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so-pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho, hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica, la estandariza, cortándola a la medida del orden, y la masifica, multiplicando el orden en ella para que éste se reproduzca mediante ella irrestricta y definitivamente (33).

En este extracto como en el conjunto de ensayos acerca del trabajo de Dittborn, la fotografía se entiende como un medio que permite pensar críticamente en la realidad chilena posgolpe. Según afirma Richard en su entrevista con Avelar, es precisamente lo que ocurre en “la escena de avanzada”: la fotografía pasa de ser un recurso técnico a ser una figura teórica (2006, 261).

Richard afirma que los cortes y la fragmentación propios del lenguaje fotográfico permiten a la avanzada subrayar la realidad *fracturada* de la sociedad chilena luego del golpe de estado. La fotografía constituye una alternativa estética y conceptual para enfrentarse a la tendencia de suturar la continuidad histórica, ya sea de parte del discurso oficial como de parte del discurso de la izquierda tradicional (2006, 261). Es más, el medio fotográfico posee una fuerza de interrupción, capaz de detener el flujo mediático de la transición, lo cual podremos apreciar en *Lumpérica* al tratar de los cortes y la mirada de L. Iluminada.

Varios críticos han resaltado y meditado sobre la fuerza de interrupción del medio fotográfico. Cuando se toma una fotografía, el medio fotográfico detiene el movimiento y lo capta en una imagen. Según Kay: “La fotografía retarda el tiempo hasta el punto de su detenimiento”, puesto que produce un corte en “el flujo de las

apariencias” al fijar el movimiento exterior en el negativo (20, 22). Para Benjamin, el pensamiento histórico requiere la capacidad de detener la historia. Eduardo Cadava, quien demuestra que la concepción benjaminiana de la historia se articula mediante el lenguaje fotográfico <sup>24</sup>, sostiene: “photography names a process that, seizing and tearing an image from its context, works to immobilize the flow of history” (xx). Este autor sugiere que la fotografía podría ser otro nombre para el freno de emergencia que Benjamin identifica con la revolución<sup>25</sup>, porque interrumpe el movimiento de la historia (xx).

En el contexto chileno post-golpe, Richard demuestra que la fotografía tiene la capacidad de interrumpir el flujo mediático de la transición, particularmente en sus análisis de “Acción de apoyo” (1976) de Luz Donoso y de “Retratos” de Carlos Altamirano (1997). Según escribe Richard, la acción de arte de Donoso consiste en la intervención de las pantallas de unos televisores en la vitrina de una tienda de electrodomésticos de Santiago, con el retrato fotográfico de una detenida-desaparecida. Con esta fotografía, la artista visual interrumpe por unos cuantos minutos, la sucesión de imágenes televisivas. El contraste entre la aparición fotográfica de una desaparecida y las imágenes televisivas que la preceden y la siguen provocan, en el espectador-transeúnte, una mirada crítica (2000, 171-72). Veinte años después, Altamirano yuxtapone retratos fotográficos de desaparecidos con imágenes de la publicidad o de la televisión, en una franja que rodea una sala del Museo de Bellas Artes de Santiago como mural fotográfico (169). Los retratos “interrumpen”, escribe Richard, la serie de imágenes provenientes de distintas fuentes iconográficas que aparecen en la franja mural (2002, 196). Esta capacidad de interrupción se debe al hecho de que se trata de “retratos ‘detenidos’: retratos congelados en el presente continuo de una muerte en

---

<sup>24</sup> Véase *Words of Light* (1998).

<sup>25</sup> En “Sur le concept d’histoire”.

suspenso” que contrastan con “la velocidad cambiante” del “campo visual del mercado de la transición” (2002, 197).

Así, en la escena de avanzada, las características formales de la fotografía carnet dan lugar a una reflexión sobre el sometimiento de los individuos al control y a la represión social y política; el lenguaje fragmentado de la fotografía contribuye a “reinventar la memoria” de la dictadura a partir de “trozos y trazas” (1994, 14, 17); su fuerza de interrupción permite detener el flujo mediático de la transición. En *Lumpérica*, Eltit confirma el interés y la importancia de la fotografía en la escena de avanzada, al poner en escena un ritual en el que la protagonista seduce al letrero eléctrico para que su luz deje huellas en su piel, como en una película fotográfica.

Por otra parte, la avanzada aprovecha la capacidad de la fotografía de registrar lo efímero y trasladar lo único y lo transitorio hacia la temporalidad permanente e invariable de la huella, como escribe Kay (25), para hacerla cómplice de otras prácticas artísticas. Richard explica que al rechazar el valor cultural y la institucionalización del arte, la escena de avanzada privilegia acciones de arte<sup>26</sup> en el espacio urbano de Santiago, que se resisten a devenir lo que la autora llama “arte museizado”. Precisamente por el carácter transitorio de estas performances surge la necesidad de grabarlas: “Video or photographic support to document performances and art happenings provided a supplement of duration that fleeting creative practice needed in order to testify to its own existence”. Al optar por este tipo de soporte y suplemento para la memoria (la fotografía), continúa Richard, la avanzada opta por el documento en contra del monumento (2006, 263). Justamente, la foto de Eltit incluida en *Lumpérica* proviene de la grabación de una performance intitulada “Maipú” en la que

---

<sup>26</sup> En *La insubordinación de los signos* Richard analiza algunos ejemplos de estas acciones de arte, en particular “Para no morir de hambre en el arte” (1979), “¡Ay Sudamérica!” (1981) del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte).

Eltit lee un extracto del manuscrito de su novela y se hace varios cortes en los brazos, reproduciendo el deseo de L. Iluminada de ser herida y de convertirse en un soporte de inscripción de la transición.

A continuación analizamos cómo el deseo fotográfico de L. Iluminada pone en escena y cuestiona el rol de las artes visuales en la transición que acabamos de exponer: la alianza entre el poder político y los medios de comunicación de masas que adaptan la sociedad chilena a las necesidades de consumo del orden de Mercado y borran las trazas de la violencia dictatorial, y la función de la fotografía en tiempos de desaparición.

### **3) El deseo fotográfico**

*Lumpérica* afronta el desafío de narrar una experiencia de la transición desde “el amor por la fotografía” poniendo en escena un ritual de seducción entre sus dos protagonistas. En este análisis presentamos primero al luminoso, figura de la transición y de su régimen audiovisual, y a L. Iluminada, una mujer encandilada por el deseo fotográfico de ser herida por la luz del luminoso. Después, vinculamos la distinción entre *lux* y *lumen*, con la diferencia entre la luz del luminoso y la experiencia de la luz que anhela L. Iluminada. Este contraste permitirá apreciar cómo los dos registros mediáticos que se enfrentan en el juego de seducción entre los protagonistas, el régimen audiovisual de la transición y la fotografía, afectan y moldean el cuerpo, la mirada y la memoria, y que la transición no deja huella alguna.

## El luminoso y L. Iluminada

“El luminoso” es un cartel luminoso que proyecta varios avisos publicitarios. La novela se abre con una escena de “bautizo” (9), en que el luminoso lanza una cantidad indeterminada de “nombres” sobre los cuerpos que afluyen a la plaza (7-10). Tal como afirman Mary Louise Pratt y Sara Castro-Klaren, el luminoso en *Lumpérica* es una imagen del Estado autoritario y de las prácticas de tortura empleadas bajo el régimen militar (citadas en Juliet Lynd, 18). A lo largo del texto, el luminoso controla (16), “denuncia” (23) y “ordena” los cuerpos en la plaza (28); el luminoso rige y asigna identidades, somete individuos (32). En varias ocasiones es cuestión del terror que produce, si no el cartel en sí, la electricidad o la luz eléctrica que lo enciende: “Quedó irreconocible en el terror a la electricidad manifestado en gestos primarios” (73); “la prendida de las luces que muestran los árboles en la reinscripción del terror” (96). En el cuarto capítulo, “Para la formulación de una imagen en la literatura”, donde L Iluminada yace en una cama de hospital, la luz del luminoso pasa a ser un instrumento de tortura: “Pero le van a ordenar los pensamientos, porque los golpes eléctricos sólo la dejaban -antes- orinando y pestañeando bajo la luz del patio cuando le asignaban cama/ le asignaban ficha” (72). Esta cama es entonces una de esas camas donde se tortura a las personas con la picana, un instrumento que produce descargas eléctricas y que se usaba para arrear el ganado. Justamente, en el capítulo precedente son vacas y yeguas las que toman el lugar de L. Iluminada en la plaza bajo el luminoso, lo cual refuerza la analogía entre el luminoso y los instrumentos de tortura. Es más, en el quinto capítulo, L. Iluminada reproduce la técnica de tortura<sup>27</sup> llamada “hacer el dedo”: “Teñidas las mejillas se para bajo el farol y sobre el metal su

---

<sup>27</sup> Sobre las técnicas de tortura en Chile, ver <<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/persona/person07.htm>>. Web 31 de diciembre 2014.



dedo caligráficamente escribe en forma imaginaria -como los niños- ‘dónde vas’ con letras mayúsculas y con la mano completa borra lo escrito [...] Una y otra vez hasta que la mano enrojece y se despelleja de tanto borrado” (103). Así, el luminoso reproduce el poder dictatorial y el terrorismo de Estado.

Sin embargo, según Lynd, en el luminoso convergen tanto la imagen del Estado autoritario como aquella del Mercado, lo cual es coherente con el hecho de que es precisamente la dictadura la que abre el paso al Mercado, según la concepción de la transición que adoptamos en este análisis: “‘el luminoso’ not only suggests the ubiquitous power of dictatorship: the commercial connotations of the neon sign presiding over the scenes of the plaza suggest that it can also be understood as a *metaphor of the seductive lure of the market and the privatization of public space*” (18, cursivas mías). Pero, como veremos dentro de poco, en *Lumpérica* es L. Iluminada la que tienta al luminoso y no al revés, es ella la que desempeña el rol activo en el juego de seducción.

Al someterse a la luz del luminoso, los mendigos de Santiago y L. Iluminada entran en el orden del Mercado, “[p]or puro deseo propietarios al venderse al luminoso como mercaderías” (11). El luminoso convierte a los cuerpos de la plaza en “productos comerciales”, en “mercancías de valor incierto” (8), y se encarga de venderlos y comprarlos: “el luminoso anuncia que se venden cuerpos” (10), “el luminoso que vende”(33), “[l]a vende, pero sin los aspavientos de los mercaderes” (169). Los nombres que les lanza les otorga una identidad comercial: “los nombres literarios cruzados de tradiciones que los convertirán a corto plazo en mercancías ornamentales” (20). Esto lleva a Jaime Donoso a interpretar el bautizo de los desarrapados por el luminoso como un “proceso identificatorio donde los sujetos

son nombrados e identificados, adquieren su identidad por donación condenatoria, de pertenencia al mundo de las mercancías” (2009, 248).

Ahora bien, la imposición del orden del Mercado luego del golpe de Estado requiere un régimen mediático particular del cual el luminoso es “la simulación textual”, como sugiere Andrea Bachner (278). En efecto, el luminoso presenta características propias del régimen audiovisual de la transición que hemos expuesto más arriba.

En *Lumpérica*, el luminoso se hace cargo de la sobreiluminación comercial y publicitaria, propiedad del paisaje mediático de la transición. Al encenderse de noche, suprime la oscuridad en la plaza y vuelve visibles los cuerpos que se reúnen en ella (23). La visibilidad que adquieren los cuerpos es aquella de los productos del Mercado en que se convierten al ser bautizados por el luminoso: “Elabora su sonrisa porque ella no los ve más que en su producto comercial y transferible” (103). La luz del letrero vuelve a los cuerpos visibles, ante todo, para la cámara, omnipresente en el texto. En efecto, la luz eléctrica hace posible la filmación de las escenas, como se explicita en los dos primeros capítulos: “Ella, plenamente teatral por la observación de sus movimientos, camina erguida hasta el centro de la plaza para detenerse bajo la luz del luminoso que la alumbra por intermitencias. Así se gesta su primera toma filmica” (11); **“Segunda escena, la producción del grito:** El lumperío se dispone en los bancos que rodean el eje de la plaza. Ella está de pie justo al centro. El luminoso desde el edificio cercano deja caer sus intermitencias aclarando su imagen. La oscuridad se extiende en esos alrededores. Se filma. La cámara la capta [...]” (18, negritas de la autora). Así pues, en *Lumpérica* el luminoso es indisociable del medio audiovisual, privilegiado en la nueva cultura de masas promovida durante la dictadura

con el fin de adaptar a la sociedad chilena a las exigencias del orden de Mercado. Resulta significativo que tanto la cámara como la luz del luminoso produzca terror, “[l]os cuerpos tensados estaban rígidos, no por necesidad interna, sino por efectos de cámara: como terror” (14), puesto que pone en evidencia la alianza y la analogía entre el régimen dictatorial y el régimen audiovisual de la transición.

Es más, la intermitencia de la luz del luminoso y el hecho de que los avisos que este proyecta cambian constantemente reproducen, por un lado, la fugacidad y el “torbellino de la información” del régimen audiovisual, y por otro, el movimiento circular de la transición chilena. El funcionamiento mismo del luminoso, que proyecta un aviso, luego otro, y vuelve a empezar, sin detenerse, crea una “situación circular” (190). Thayer emplea precisamente la imagen del círculo para describirla como un estado conservador en que no sucede ningún cambio, ninguna transformación, a pesar de su movimiento incesante :

De tal manera que las variaciones que en Ella [la transición] pueden albergarse, con ser tan innumerablemente diversas como lo son, evidencian *un círculo que se reitera siempre* en lo consabido que no promete experiencia alguna de lo nuevo. En la transición no sucede nada nuevo [...] El espectáculo plurimorfo de sus variedades que se multiplican produce el hastío de la *rotación fija* a que todo evento se subordina, como en el caleidoscopio (1996, 170, cursivas mías).

Por su parte, L. Iluminada y sus dobles provocan y seducen al luminoso para que este deje marcas o huellas en su piel. Desde la primera escena, irrumpe el deseo de L. Iluminada por la luz del letrero: “Espera ansiosa el luminoso y por eso se remueve entera cuando se siente tocada, con el pecho agitado y los ojos húmedos” (7); “[p]odría ser -tal vez- el Amado por lo masculino de su grosor que al llamarla la asedia para poseerla, a esa vaga que yace tirada en la plaza, evocando con sus indecentes movimientos quizás qué sueños de entrega” (11). Encendida por la luz y el deseo, L.

Iluminada empieza a seducir al luminoso, “[p]artiendo desde la ordinariez más profunda para llegar por pose a la extrema delicadeza” (10). Por su ordinariez y su delicadeza, este juego de seducción se asemeja a y toma la forma de un ritual de cortejo animal. Como hemos mencionado antes, en el tercer y cuarto capítulos, en el medio de la plaza no aparece una mujer, sino una hembra: vaca, yegua, perra, en fin, “un animal lumpérico” (65), “un animaloide” (82).

En el tercer capítulo, puesto que “[p]otranca en celo potro necesita” (52), la hembra busca acoplarse: “el animal incita a que lo monten” (55). Se pasea en la plaza exhibiendo sus ancas, para tentar al “lumpen” que ahí se encuentra, compuesto, suponemos, por los mendigos de Santiago que acuden a la plaza al anochecer:

De animal giro pasea lentamente como si de verdad estuviera ante una oferta, para el lumpen dispuesto se mosquea, sus ancas tiemblan para transportarlo; se mancha, se ensancha, engorda se robustece para soportar bien esa montada, se acerca los relincha los muge raspa el cemento con esas pezuñas/ da trotes/ galopes para enardecerlos, está tentándolos con esos asuntos (53).

Sin embargo, unas páginas después, el “lumperío” se aparta: “[m]ás no la siguen, de hecho el lumperío se ha replegado ante su andanada, niegan su efecto [...] se alejan de manera obvia” (57), hasta que desaparece: “si no hay más rostros que la de la luz eléctrica que está rigiendo la plaza en vela” (58). Es entonces que la hembra desea ser montada por la luz eléctrica: “¿Y si fuese la luz quién la gimiera? ¿si tan solo la luz se la montara?” (58), y la tienta: “Cocea, reptá, vulnera todavía más los bancos al astillar parte de su madera. Se enloquece de su misma fuerza, resopla y suda, evita el frío. Ha olvidado a los pálidos por su espectáculo de tentación a la luz eléctrica” (60). Todo este ritual de seducción responde al anhelo de *ser herida*, al afán de que la luz del luminoso

deje en su carne “quemaduras” (58-9), una “marca” (60), un “corte” (61), ante la mirada de los pálidos.

Ahora bien, las “marcas” que desea L. Iluminada son distintas de las “señales” que deja el luminoso en los cuerpos, como después de la sesión de tortura de la que L. Iluminada despierta “[d]emudada y silenciosa, cubierta de señales” (75). Estas señales son infligidas por el luminoso a cuerpos *pasivos*, como los cuerpos tendidos en la mesa de tortura. Al contrario, L. Iluminada busca y desea *activamente* las marcas del luminoso, guardar en la piel sus huellas luminosas. La distinción entre las “marcas” deseadas por la protagonista y las “señales” que impone el luminoso remiten a la distinción entre, por un lado, las trazas del pasado histórico y la posibilidad de hacer y transmitir una experiencia de la transición, y por otro, el olvido del proyecto socialista y del poder dictatorial impuesto mediante el terrorismo de Estado y necesario para la implantación del orden de Mercado.

## **El deseo**

L. Iluminada no desea simplemente al luminoso. Cabe aquí citar las palabras de Gilles Deleuze en una entrevista acerca de la concepción del deseo que propone con Félix Guattari en el *Anti-Edipo*:

Vous ne désirez jamais quelque chose, vous désirez un ensemble. Quand une femme dit “je désire telle robe, je désire tel chemisier” c’est évident qu’elle ne désire pas telle robe ou tel chemisier dans l’absolu, elle le désire dans un contexte qui est un contexte de vie [...] le désir est en rapport avec [...] des gens qui sont ses amis, ou avec des gens qui ne sont pas ses amis, avec sa profession, ou avec..., etc. Je ne désire jamais quelque chose tout seul, je

désire bien plus, je ne désire pas un ensemble non plus, je désire dans un ensemble [...] Il n'y a pas de désir qui ne coule dans un agencement<sup>28</sup>.

¿Cuál es este *agencement* que vuelve al luminoso deseable para L. Iluminada, y por qué? L. Iluminada desea incontestablemente al luminoso, pero más precisamente, desea que el luminoso marque su cuerpo, ante la mirada de los mendigos y las cámaras, en una plaza pública de Santiago. El deseo de L. Iluminada consiste entonces en presentar un cuerpo que exhiba las heridas producidas por la transición chilena (cuya simulación textual es el luminoso) ante una mirada pública (la mirada de los mendigos de la plaza, de los transeúntes, de los espectadores potenciales de las filmaciones). Esto resulta muy significativo en tiempos de transición. Mientras que la desaparición de los cuerpos y otras técnicas de “borradura del recuerdo histórico” (Richard, 2002) apuntan a *ocultar* las trazas de la violencia dictatorial, el deseo de L. Iluminada enciende su carne y la *exhibe* en tanto soporte de inscripción, o como una fotografía de la transición.

No obstante, L. Iluminada no logra que la luz del luminoso deje marcas en su carne. Como veremos ahora, la naturaleza de la luz del luminoso es distinta de aquella de la luz que calienta, quema y hiere, en fin, de la luz capaz de marcar la piel, como quiere L. Iluminada. Cada tipo de luz conlleva un *agencement* distinto: la luz que hiere da lugar a un cuerpo-película, a una mirada crítica y a una memoria hecha de huellas luminosas; la luz del luminoso o de la transición, da lugar a cuerpos-pantalla, a una mirada hipnótica, y a la borradura de las huellas del pasado.

---

<sup>28</sup> Extracto de la entrevista con Deleuze en el telefilm francés *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (1988-1989) dirigido por Pierre-André Boutang. <<https://www.youtube.com/watch?v=03YWWrKoI5A>>. Web 31 de diciembre 2014.

## *Lux y lumen*

En su lectura de *Lumpérica*, Avelar recomienda “atender a los varios niveles del significante ‘Lumpérica’: ‘América’, ‘lumpen’ y ‘mujer’, pero también (y de forma crucial para la estructura y la política de la novela, ‘lumen’, es decir, toda la red semántica alrededor de ‘luz’ y de la visión” (230). Proponemos añadir *lux* a *lumen* y vincular el deseo de L. Iluminada y la luz del luminoso con el contraste entre estos dos vocablos latinos que designan la luz.

Los textos bíblicos hacen una distinción conceptual entre *lux* y *lumen*, en la que se basan teorías acerca de la luz desarrolladas en el medioevo por filósofos como Roberto Grosseteste, Tomás de Aquino, Alberto Magno y Bartolomeo di Bartolo, que retoman consideraciones halladas en textos de los primeros siglos después de Cristo<sup>29</sup>. Giampiero W. Doebler, en su artículo intitulado “*Non mi può far ombra: Le distinzioni fra luce e lume nelle Rime di Dante*”, propone la siguiente explicación para distinguir los dos términos:

Nella spiegazione più semplice, con *luce* ci si riferisce ad un'illuminazione divina o celeste —il che ha senso qualora si considerino le prime parole attribuite a Dio: *Fiat lux*. *Lume*, invece, indica un prodotto della luce— un'illuminazione terrena, la materia che permette all'uomo di vedere. *Luce* appartiene principalmente al cielo e alle cose che provengono dal cielo. *Lume* invece non porta nessuna connotazione di divino (31).

En “*Marvell’s Garden and the Landscape of Poetry*”, Dale Herron presenta la diferencia entre *lux* y *lumen* de la siguiente manera: “the light (*lux*) [...] is eternal, uncreated, of God's essence, and the material light (*lumen*) [...] is metaphorically an outpouring from its source, *lux*, but is deflected within time and hence appears as a ray

---

<sup>29</sup> Según Doebler: “Queste teorie derivano da opere dei primi secoli d.C., soprattutto di Agostino e dello pseudo-Dionigi l'Aeropagite e, verso la fine del primo millennio, da opere attribuite ad Avicenna ed altri” (31).

of the original. Here within the realm of time, the human soul can only experience *lux* as *lumen* [...]” (335). En “Lux Lumen Splendor”, Jean-Luc Nancy explica la diferencia como sigue: “*lux* [...] is the light that used to be called ‘absolute’ or ‘primary’: the radiant source distinguished from *lumen*, the secondary or incidental light in the translucency of surfaces or bits of matter, their reflections and refractions. At the very edges of bodies, *lux* is folded, modulated, and diffused in *lumen*” (171). Así, podríamos decir que *lux* es una luz eterna o absoluta, y *lumen* la percepción que tenemos o la experiencia que hacemos de la luz.

En *Lumpérica*, a parte del luminoso que es la más imponente, varias son las fuentes luminosas: la luz natural del día (7) y del amanecer (195), la fogata que encienden los mendigos y L. Iluminada (27), los faroles de la plaza (40), el alumbrado público (75), el foco, no se sabe si el foco del luminoso o de algún reflector (99), los reflectores que sirven para filmar la escena de la caída de L. Iluminada (135), la luz proveniente del interior de las casas (187) y de los edificios (195), los focos de los faroles (188) y de los automóviles (195).

Si bien la novela deja entendido que según la fuente, la luz alumbra de manera distinta (28), y que existe una diferencia entre la luz natural y la luz eléctrica (130), desde el primer capítulo se establece una distinción entre dos tipos de luz basada en la capacidad de esta para calentar: “Porque el luminoso los ordena en una alterada magnitud. Que aunque la calentura de la electricidad es insuficiente produce desvaríos [...] Pero volvamos, *si las llamas los mantienen abrigados* a ella se lo deben” (28, cursivas mías). Así, en la “tercera escena”, aquella en que los mendigos y L. Iluminada prenden una fogata “en uno de los costados del centro de la plaza” (27), nos enteramos primero de que la luz del luminoso no calienta, mientras que la de la hoguera sí, y luego, vemos cómo la luz de la fogata quema la piel de L. Iluminada: “frente a la



fogata acerca su mano, adelanta su mano sobre las llamas y la deja caer encima [...] Y su mano abierta sobre las llamas cambia de color, también su cara se reviene. Mira la mano, las ampollas que se levantan, la contracción de los dedos” (29), mientras que la luz del luminoso, al tocar a L. Iluminada, no hace más que teñirle momentáneamente la ropa del color de los avisos que proyecta: “Empieza a seguir ahora los tonos que el luminoso le deja sobre su ropa. Un rayo le marca sus vestidos y la deja iridiscente” (28). Por otra parte, la luz que quema tiene un principio y seguramente un final: L. Iluminada enciende una hoguera con la basura que recoge en la plaza, mientras que la luz del luminoso, por su propio funcionamiento, crea una “situación circular” (190), en la que no hay ni principio ni fin. El contraste que recorre el texto de *Lumpérica* entre la luz material y finita que, como aquella de la fogata, calienta, abriga, quema y hiere, y la luz ambiental e incesante del luminoso que ilumina sin calentar, que tiñe sin herir, reproduce la distinción entre *lumen*, la luz material que experimentamos, y *lux*, la luz eterna independiente de nuestra percepción.

A imagen de la transición, la luz del luminoso aspira a una suerte de eternidad, a una naturaleza total, perenne e imperturbable. Thayer demuestra que la transición se presenta como “una estación conservadora que permanece sin que otra vaya a sucederle” (1996, 169) y que el mercado capitalista global aparece como un orden absoluto e incuestionable (1996, 171-72). Sin embargo, la luz del luminoso no es eterna, puesto que cuando amanece cede el paso a la luz natural, evocada al principio (7) y al final de la novela (195). Por otra parte, el luminoso no es impasible, puede ser que se caliente y que L. Iluminada logre seducirlo. En efecto, la oración “la calentura de la electricidad es insuficiente” (28) se presta por lo menos a dos interpretaciones: la excitación sexual que el luminoso produce en los mendigos y L. Iluminada es insuficiente, o la excitación del luminoso ante los cuerpos que “gimen [...] orgiásticos” en el centro de la plaza (8) es insuficiente. Es más, si L. Iluminada despliega todos sus

encantos y astucias de mujer para tentar al luminoso es porque existe la posibilidad de alterarlo y seducirlo. Ni el letrero eléctrico ni la transición son imperturbables. Interpretamos el proyecto de “tentación a la luz eléctrica” (60) de L. Iluminada como el proyecto de provocar un cambio en el paisaje chileno postgolpe.

Ahora bien, puesto que L. Iluminada busca experimentar la luz del luminoso en carne propia, lo que le interesa es la luz en tanto *lumen*. El deseo de la protagonista es un deseo fotográfico: que la luz deje una huella en su cuerpo, como en una película de celuloide.

### **Cuerpos-pantalla y cuerpos-película**

*Lux* y *lumen* dan lugar a cuerpos-pantalla y a cuerpos-película. En el ritual nocturno llevado a cabo en la plaza bajo la luz eléctrica, los cuerpos devienen pantallas en las que el luminoso proyecta sus avisos. En el intento de seducir al luminoso, L. Iluminada se presta a una variedad de juegos eróticos que la excitan no solo a ella, sino también a los mendigos que la rodean. A causa de la excitación sexual, los cuerpos en la plaza producen secreciones que los vuelven brillantes, aptos para reflejar la luz. Desde la primera escena, a L. Iluminada se le humedecen los ojos por las ansias de sentirse tocada por la luz del luminoso (7). L. Iluminada “[s]uda a pesar del frío y por eso su carne se expone a la luminosidad. Más que nunca centellea [...] relumbra” (9-10); “crispada de júbilo ante los tintineos” del luminoso se humedece los labios con la lengua (10). Poco después L. Iluminada estrella su cabeza contra el árbol, y entonces: “[d]e pedrerías es su cara, su piel como diamantes” (16). Las hembras del cuarto capítulo también se mojan en el rito de cortejo: “dona por eso su anca/su hocico/su baba que se resbala sobre el verde banco” (52); “permite que la humedezca la

saliva” (55); “deja que sus pelos se separen rompiendo la mezcla que el sudor ha construido sobre su superficie” (55); “[e]stá la yegua suelta y sus pelos brillan” (56). En el apartado “Los grafitis de la plaza” del sexto capítulo, leemos: “Escribió: como la más rajada de las madonas le presté mi cuerpo tirada en la plaza para que me lo lamiera” (111); “Escribió: me mojo de puro tormento, sí madona, me empapo” (113). Mientras tanto: “los pálidos siguen en el centro frotándose contra el cemento, rodando bajo los bancos de madera, frágiles de vestimentas pese al frío: gimiendo siempre” (11). Y al igual que L. Iluminada y sus dobles, los mendigos se empapan de saliva, de lágrimas (75), y más, cuando bajo la lluvia, ellos y L. Iluminada se entregan al gozoso “refrote”:

Su vello púbico en las nalgas esa posteridad frenética del refrote. Los pálidos saliendo y entrando cotidianamente salivosos, cayendo desde el maremagnum [...] No logró el displacer porque enteramente hermosa refrotó su pecho [...] Doblemente hermosa en el refrote que es a pesar de lo imaginario causal líquido [...] la boca el refrote: los dientes, la lengua. A cualquiera puede asquearle la saliva [...] Esa extenuada pierna tirada hasta la nalga buscando en la otra posteridad la cobertura a los vellos radiantes, hasta que los muslos entreabiertos ofrezcan otra especie de mácula [...] Esas mismas partículas al rictus de sus labios programando el coqueteo ritual de las piernas abiertas, los párpados oscilantes en el cuerpo que se desbarata en tanto sudor [...] Insisto, buscando el refrote -esos pálidos- que se sacan el nombre de la postura de las nalgas como mero automatismo [...] Y de verdad que era rico el refrote de los pálidos que, sin embargo, endilgaban sus miradas hacia otros paisajes chilenos (94-6).

Al secretar todo tipo de líquidos, los cuerpos “se expone[n] a la luminosidad” (9), y reflejan la luz del letrero eléctrico. El cuerpo humano se convierte entonces en “mera carne disponible” (17) para la proyección de los avisos del luminoso: “Sus ropas grises reciben los tonos del luminoso. Le sirven de tela para su proyección” (26); “Supo en ese instante que también estaba atravesada [por las letras

del luminoso] en el rostro, en las manos, en las piernas: en la carne” (192). Los cuerpos en la plaza no son más que pantallas que reflejan la luz del luminoso y sus mensajes publicitarios.

Las secreciones de los cuerpos en la plaza pública remiten a un secreto, tal como lo entienden Deleuze y Guattari: “le secret a une manière de se répandre, qui est prise à son tour dans le secret. Le secret comme sécrétion. Il faut que le secret s’insère, se glisse, s’introduise entre les formes publiques [...] quelque chose doit suinter de la boîte” (1980, 351-52). El secreto que secretan los cuerpos excitados bajo los avisos comerciales del luminoso es que la transición hacia el orden de mercado y hacia la democracia consensual de la Concertación se basa en la represión violenta de cualquier forma de resistencia, en la detención, tortura y desaparición de miles de personas. Como escribe Avelar en *Alegorías de la derrota*:

[L]os regímenes [militares del Cono Sur en los años setenta] habían desarrollado tal arsenal de técnicas: descargas eléctricas en los genitales, ejecuciones falsas, violaciones, palizas, submarinos, humillaciones de varios tipos, tortura en niños y mujeres embarazadas, tortura a menudo aplicada a prisioneros encapuchados, asistida por médicos y convertida en verdadera ciencia. Puede que no sea inútil decir todo esto una vez más, para que se recuerde el terreno histórico sobre el que reposa el mercado actual (2000, 91-2).

Ese es el secreto que la transición con su régimen audiovisual pretende guardar al borrar y ocultar las trazas del recuerdo histórico, como veremos más adelante. A la vez, tal es el secreto imperceptible que brota de los orificios de los mendigos y de L. Iluminada. La luminosidad que las secreciones confieren a los cuerpos de la plaza pública alude a la “hipervisibilidad” y a la “sobreiluminación” características del paisaje de la transición según Richard (2000, 171), y al hecho de que se trata de un secreto visible para todos.

Por otra parte, múltiples son las imágenes en la novela de cuerpos lacerados, sin que sea la luz del luminoso la que los marque. En las tres primeras escenas, L. Iluminada se hiere bajo la luz del luminoso: arañándose con las uñas (9), estrellando su cabeza contra un árbol (15), quemándose la mano en la fogata (29). Después, como acabamos de ver, la hembra busca ser herida por la luz eléctrica.

Es precisamente el campo semántico de la herida que emplea Kay en su tratado sobre la fotografía para describir la impresión de la luz sobre la película: “la luz penetra e invade, quema, mancha e incendia las mesetas sensibles [...] de bromuro de plata, donde cada roca de sus granos es lesionada por la luz que porta la imagen. Por la herida abierta por la luz se mantiene en el plano fotosensible para siempre el contorno de la imagen estrellada sobre la extensión del negativo” (20). Según esta formulación que hace referencia a la etimología de la palabra “película”, el procedimiento fotográfico supone que la luz queme y hiera la superficie de la película, como si esta fuera la piel de un cuerpo vivo. De hecho, Kay sugiere que “[l]a fotografía es una segunda piel suplementaria (¿no es ya la primera?)” (22). Así, la foto se hace piel. Y a la vez, la carne, el cuerpo humano, deviene fotografía: “carne nuestra fotográfica” (23); “[n]uestro cuerpo, virtualmente, siempre es ya una fotografía” (24). Es lo que ocurre en *Lumpérica*: la carne del cuerpo femenino es un doble de la fotografía, un doble de la película herida al ser expuesta a la luz.

La imagen de la mujer herida se multiplica al nivel de la narración pero aparece también en la novela en otro medio: la fotografía. Aquí tratamos únicamente de la foto que se encuentra al inicio del “Ensayo General”<sup>30</sup>. La fotografía incluida en el octavo capítulo de la novela es la reproducción de un fotograma del video de una

---

<sup>30</sup> En “Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en *Lumpérica* de Diamela Eltit”, Raquel Olea discute el empleo de esta fotografía y de aquella que aparece en la portada de la edición del Ornitorrinco de 1983.

performance de Eltit del 1980, intitulada “Maipú”. Como demuestra Lynd, en esta acción de arte Eltit se corta y se quema los brazos, limpia la vereda y lee extractos del manuscrito de su primera novela frente a un burdel de la calle Maipú en Santiago, ante un público de prostitutas, travestis, clientes, vagabundos y algunos artistas que la filman (17, 22, 30-1). La imagen en cuestión es una foto muy oscura y borrosa de Eltit de frente extendiendo hacia adelante los brazos vendados. Se distinguen la mitad izquierda de su rostro, la otra permanece en la oscuridad, el escote bordado de su vestido amplio y claro, y las manchas de sangre de las vendas que cubren sus brazos mutilados.

El “amor por la fotografía” que irradia el texto de *Lumpérica* y que determina el enfoque de este análisis nos lleva a concebir a Eltit como un doble de L. Iluminada, y la foto de Eltit como un doble del medio fotográfico, esa “segunda piel”. El referente de la foto incluida en el octavo capítulo es Diamela Eltit con los brazos mutilados: se trata de un cuerpo herido y tocado por la luz (si no hubiera sido tocado por la luz la foto no existiría, la impresión luminosa en la película no habría ocurrido). Tanto Eltit como L. Iluminada se hieren ante la luz, ante el lente de una cámara y ante la mirada de personajes marginales de Santiago: los mendigos en *Lumpérica* y el público de los burdeles en *Maipú*. Es más, la lectura del cuarto apartado del capítulo “De su proyecto de olvido” en particular, sugiere que Eltit es un doble de L. Iluminada. Este apartado consiste en la descripción del cuerpo de una mujer: “Las uñas de sus pies son a mis uñas gemelas irregulares con manchas rosáceas [...] Sus ojos son a los míos gemelos en su pigmentación [...] Su cintura es a mi cintura gemela en su desgaste” (79-80). Según reza la descripción, las partes del cuerpo de la mujer en cuestión son “gemelas” a aquellas de la narradora. El final de la sección 4.4 sugiere que la mujer descrita es L. Iluminada: “Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra. Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver. Su alma es a la

mía gemela” (81). Según la etimología de la palabra, “gemela” hace referencia a “algo doble”, “duplicado”<sup>31</sup>. La sensación que producen estas últimas líneas es que L. Iluminada es un doble de Diamela Eltit o viceversa.

Después de la fotografía de la autora con la que empieza el “Ensayo General”, se encuentra la descripción de cada uno de los cortes que se hiciera Eltit en *Maipú*. La descripción del quinto corte sugiere que la fotografía es algo que dobla, un duplicado de los cortes y de la quemadura de la piel: “c) Corte y piel quemada doblemente oscurecidas por el negro de la fotografía” (153). Y a la inversa, la piel herida aparece a su vez como un doble de la película fotográfica: “El quinto corte de su brazo izquierdo delata su incrustación sobre *una superficie distinta*. La superficie sobre la que aparece está modificada por una quemadura de la piel. Así este quinto corte se inscribe sobre (o bajo) la epidermis quemada” (153, cursivas mías). Estas oraciones sugieren que el corte en el brazo señala un corte en otra superficie, aquella de la película. En efecto, la “superficie [...] modificada por una quemadura” y la “epidermis quemada” remiten a la huella luminosa en la película fotográfica. Así es como la piel del cuerpo de Eltit deviene en *Lumpérica* un doble de la película fotográfica. Eltit es en la novela un doble de L. Iluminada, que encarna el deseo fotográfico, y la descripción de los cortes y quemaduras en los brazos de la autora sugiere que su piel es una película fotográfica. Podemos entonces concebir la imagen de Eltit incluida en el octavo capítulo como una foto de la fotografía.

---

<sup>31</sup> <<http://www.elcastellano.org/palabra.php>>. Web 31 de diciembre 2014.

## Mirada pasiva y mirada crítica

“*Lumpérica* es una novela que se escribe desde una conciencia aguda de las paradojas de la mirada”, sostiene Avelar (2000, 230). La mirada en la novela está constituida explícitamente por los medios cinematográfico y fotográfico, y mientras que la luz del luminoso produce embeleso, el ojo fotográfico da lugar a una mirada crítica.

Hay una insistencia en la novela en el acto de mirar, en las miradas que intercambian los personajes, en el hecho que estos buscan constantemente el mejor ángulo para mirar, y la mejor pose para ser mirados. En las escenas en la plaza, los mendigos se miran entre ellos: “[m]ás pálidos en sus carnes cetrinas estrujando el placer a cualquier costo, mirándose en la plaza” (8), miran a L. Iluminada: “la rodean para mirarla de cerca” (16), y al luminoso: “[a]sí están ellos [los desarrapados] y sus incontables poses: los cables son su punto de mira en la paralela del placer de la mirada” (7).

L. Iluminada mira a los mendigos: “[c]laro que se tienden en los bancos y ella los mira, asombrada por lo homogéneo del espectáculo. Sus músculos están tensados mientras se acomoda en una de las esquinas para obtener un mejor punto de observación” (15); al luminoso: “[l]a propia luz del luminoso permitía ver el entramado de su soporte [Lo] [o]bservó con atención” (190); a los peatones: “se vuelve para observar a los peatones” (186); a los automóviles: “Su mirada atenta le permite descubrir, que entre los escasos autos que se desplazan, casi la totalidad pertenecen a patrullas que vigilan las calles” (188). Además, es cuestión de uno que mira lo que sucede en la plaza: “Para el que mira es un espectáculo desolador” (10).



En la sala de hospital del cuarto capítulo, L. Iluminada es la observada: “La han observado desde sus mejores ángulos” (70). En las escenas del interrogatorio, interrogador e interrogado se miran: “[y]o miré extrañado a ese hombre que me hacía una pregunta tan rara [...] Pero su mirada siguió pegada a la mía” (37), y admite que ella lo mira a él y él a ella: “-¿Ella te miró antes?, preguntó el que interrogaba. -Sí, me miró. -¿Por qué crees eso, insistió el interrogador. -Porque nuestros ojos se cruzaron, contestó el interrogado. -¿Qué pensaste entonces? -Que quería mirarla de cerca, respondió el hombre” (129).

Por otro lado, se enfatiza el hecho de que los personajes son el objeto de una mirada, “[L. Iluminada es] [i]nterrumpida para el ojo que la mira por los transeúntes y más allá por los automóviles que la obstruyen” (69), y que son conscientes de ello. Por ejemplo, L. Iluminada evita una posible mirada en el concierto que da en el cuarto capítulo: “Baja los ojos a menudo porque siente el impulso de chocar con otra mirada que podría descubrirla en su amaneramiento -en sus ensayos- porque es la única que mide en segundos cada uno de sus gestos en esta tremenda y arrastrada producción” (76). El amaneramiento de L. Iluminada se debe al hecho de que tanto ella como los mendigos de la plaza trabajan duro para lograr una mirada sobre ellos:

**Comentarios a la primera escena:** La escena contempla nada más que la construcción de la pose en donde el lumpérico y L. Iluminada, en un trabajo experimental con sus cuerpos frente a la cámara, llegan a constituir estéticamente en el lapso de tres minutos, una mirada admirativa sobre ellos (12, negritas de la autora).

Ahora bien, la mirada en *Lumpérica* está constituida explícitamente mediante la cinematografía, con referencias a la filmación de ciertas escenas y a la técnica audiovisual como veremos ahora, y mediante la fotografía, con referencias a “fotógrafos” y a la observación de la imagen fotográfica del “Ensayo General”, como

veremos después. En lo que sigue de los “Comentarios a la primera escena”, leemos: “Una mirada mediada por la cámara que los asedia” (12); y en las “Indicaciones para la primera escena”: “Conformar cinematográficamente algo similar a un mural en la plaza pública, revelando lo marginal del espectáculo” (12). El texto describe cómo la técnica cinematográfica produce cierta mirada sobre lo que ocurre en la plaza:

Se filma. La cámara la capta desde el momento en que lentamente se tiende en el suelo boca abajo para permanecer en esa pose algunos segundos. Se establece una toma aérea que contemple la figura de los pálidos acurrucados sobre los bancos, destacándola a ella tirada en el suelo. Simultáneamente, la otra cámara la seguirá en un primer plano de su rostro tocando el suelo (18).

Además, se resalta la posibilidad de que los medios audiovisuales determinen hasta la “veracidad” de los hechos: “hacer que la veracidad del hecho se constituyese sólo por procesos reversivos o por qué no, desmontajes tecnológicos, cine tal vez o sonido puro. Las manos del profesional en el teclado” (54). Así, en *Lumpérica*, las técnicas audiovisuales producen una mirada y moldean la mirada de la protagonista: “Se desplaza con rapidez hasta que el vértigo de la mirada permite sólo la observación de fragmentos. Como un travelling su mirada” (28).

Sin embargo, la capacidad de elaborar una mirada no es una exclusividad del cine o de los medios audiovisuales en la novela. Al final del segundo capítulo se marca una distinción entre el medio cinematográfico y el medio fotográfico: “Aunque se filma. Con otra técnica se imprime el rostro en celuloide. Siguen llegando los fotógrafos y toman a los niños” (47). Y en el “Ensayo General”, la fotografía es la que provoca y reelabora una mirada: “El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reforma la mirada ante una molesta, impensada interrupción” (149). Así, los medios condicionan la actuación de los cuerpos en la plaza y moldean la mirada.

En *Lumpérica*, si el luminoso, que como hemos visto es la simulación textual del régimen audiovisual de la transición, genera una mirada pasiva que tiene un efecto hipnótico, la fotografía, por su parte, provoca una mirada crítica. Al proyectar sin detenerse distintos avisos publicitarios, el luminoso reproduce el flujo mediático de la transición que impide cualquier “pausa reflexiva que logre poner en suspenso (en reserva, en diferimiento) la entrega comunicativa de un sentido veloz y desechable”, como escribe Richard (2000, 171). El luminoso parece hipnotizar a aquel que lo mira, de la misma forma que lo podría hacer un televisor encendido, ejerciendo una “atracción” irresistible, una suerte de “sortilegio”, según aparece en el texto de la novela (190). La mirada que genera el luminoso es una mirada dócil y sumisa:

Sus ojos quedaron fijos allí y cayó en una especie de embeleso que le impedía cambiar el rumbo de su mirada [...] Era simplemente la atracción de la luz. Ni siquiera el dolor de sus ojos podía distraerla [...] Seguía absorta [...] Antes ya lo había visto, pero no había producido en ella ese sortilegio [...] inundada de placer se había entregado. Aunque quería cambiar su vista no lo lograba (190).

En contraste con la mirada producida por el luminoso y el régimen mediático de la transición, la mirada que provoca la fotografía sí es capaz de detenerse. Vuelvo a citar: “El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reformula la mirada ante una molesta, impensada interrupción” (149). La fotografía da lugar y tiempo a una mirada capaz de frenar “el flujo de las apariencias” (Kay) y el flujo del régimen audiovisual, hasta la detención total del movimiento. Por esta razón el medio fotográfico ofrece la posibilidad de “reformar” la mirada, es decir, de elaborar una mirada crítica sobre el paisaje de la transición.

La mirada de L. Iluminada, quien, recordemos, está habitada por el deseo fotográfico de guardar las huellas del luminoso en su propia carne, se enfrenta además al “sueño de inmediatez” del Mercado (Levinson, 2001). La mirada es un arma de

seducción infalible. Sin embargo, en el caso particular de la tentación al luminoso, las miradas de L. Iluminada no alteran en absoluto al letrero “que se encenderá y apagará, rítmico y ritual” (7) a lo largo de la noche, tal como está “programado” (190). Pero lo que sí logra L. Iluminada con la mirada, es invertir el rol pasivo que le asigna el luminoso al bautizarla.

El luminoso, como su nombre lo indica, es aquel que ilumina, el que produce luz y alumbra. El luminoso es también aquel que nombra a aquellos que se someten a su luz. En efecto, en la escena bautismal que abre la novela, el luminoso otorga nombres y apodos a los desarrapados de Santiago (7), así como a la protagonista femenina: “Atentos [los pálidos] fijan sus miradas en el bautizo, mientras el luminoso acomete directo en ella [...] Le ratifica el nombre en dos colores paralelos, el luminoso ampliado sobre su cuerpo escribe L. Iluminada” (8). El participio pasado del nombre de ella, sugiere que L. Iluminada es pasiva, mientras que el luminoso es activo, como resalta Lynd: “Throughout the text, the neon sign is consistently referred to as “el luminoso”, or “that which *actively* gives off light.” This at once complements and dominates the name of the protagonist “L. Iluminada”, the past participle suggesting that which is *passively* lit up” (18).

Sin embargo, lo que ocurre en la novela es que la distribución de los roles (él, activo, y ella, pasiva) es invertida en el juego de seducción, puesto que ella es quien tienta al luminoso, como hemos mencionado antes, y al nivel de la mirada, puesto que es ella quien mira, y el luminoso el objeto de su mirada: “[I]a propia luz del luminoso permitía ver el entramado de su soporte [...] [Ella lo] [o]bservó con atención” (190). Mientras que L. Iluminada se dedica a observar cuidadosamente el luminoso, particularmente en el último capítulo, el luminoso proyecta a ciegas sus luces de

colores dejando “caer” las letras en la plaza (193). De hecho, L. Iluminada “allí será consignada como la que mira” (28).

Ahora bien, lo que mira L. Iluminada no son los avisos publicitarios. Al contrario, L. Iluminada evita leerlos: “Letra a letra, palabra por palabra, en esas horas en que gastó su mirada dejando ir sus ojos sobre los neones, evitando los mensajes aparentes que podrían haberla inducido a un error por quedarse en la superficialidad de la letra” (191). Y lo que hace, en cambio, es ensayar distintas lecturas no previstas por el luminoso, “uniendo las letras más distantes: las encendidas y las apagadas, los cruces de ambas, los signos que se construían en el medio, los aparentes vacíos, el intercambio entre mensaje y mensaje” (191-9). La mirada de L. Iluminada escapa de esta manera, así como la mirada fotográfica, a la “cárcel” de una “lectura lineal”: “El ojo que lo lee, errático, sólo constreñido por su propio contorno, se encarcela en una lectura lineal. El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reforma la mirada ante una molesta, impensada interrupción” (149).

La mirada indócil de L. Iluminada no se dirige hacia los mensajes que proyecta repetidamente el luminoso, sino hacia su construcción, “el entramado de su soporte, construido de metal y de madera para otorgar mayor firmeza al pesado letrero” (190), y su mecanismo:

Se encendía y apagaba a intervalos. El color que primaba en su leyenda era el rojo filtrado desde los neones que, caligráficamente, formaban cada una de las letras, enmarcadas en otros neones rojizos. Tenía dos leyendas y así, al apagarse una, en la encendida siguiente era otra la que aparecía.

Observó con atención, y verificó que se debía a la ocupación de distintos sectores del letrero que, seguramente mediante procesos de sincronía, producía las diferentes lecturas [...] levantó su torso para elevar más aún su mirada hacia lo alto del edificio. Seguía absorta; los diferentes neones se

entrecruzaban en líneas curvas y rectas, encendidos en un sector y en otro mostrando el aparataje que los construía (190).

De esta manera la mirada de L. Iluminada atenta contra lo que Levinson llama el “sueño de intermediación del mercado”, el sueño de un sentido total que llegue sin ser procesado, o un mensaje que no sea moldeado por el medio. El sueño de intermediación presupone la transparencia de los medios o el olvido de su existencia. Levinson escribe: “The latin American consenso neoliberal, in other words hinges on the total eradication of both language and knowledge” (2001, 29). Según el crítico es importante resistir y no olvidar que hay lenguaje, lo cual es uno de los fines de la literatura: “To recall this fact -that there is language- may seem senseless, but it actually takes on a greater importance as contemporary Latin America falls to the question of the neoliberal or global market” (29). Tal es la tarea que emprende L. Iluminada al dirigir su mirada no hacia los mensajes comerciales que proyecta, sino hacia el luminoso mismo, hacia “el aparataje que lo construía”, hacia el luminoso en tanto uno de los medios agentes del mercado: “Por eso ella tan sólo era la que, subyugada, había recibido el mensaje, no del producto, sino del luminoso mismo, de su existencia como tal” (190). Movidada por el deseo fotográfico de guardar en su piel una traza de luz del letrero, L. Iluminada dirige su mirada hacia el medio luminoso y desafía el sueño de intermediación del mercado.

En *Lumpérica*, el medio fotográfico da lugar a una mirada que al dirigirse hacia el medio y por su capacidad de interrupción se opone al sueño de intermediación y al flujo audiovisual del régimen mediático de la transición. Ante la mirada fotográfica de L. Iluminada, la *lux* del luminoso deviene *lumen*, en tanto percepción del medio (el letrero luminoso), detenimiento y reflexión. Sin embargo, el deseo de L. Iluminada de guardar en su carne una huella del luminoso no llega a cumplirse. Es más, el luminoso

borra de la mente de L. Iluminada toda traza del pasado, y al reproducir el movimiento sin tránsito de la transición, que no deja huella alguna.

### **Borradura y huella**

*Lux* y *lumen*, que hemos vinculado con el régimen mediático de la transición y con la fotografía respectivamente, producen cada cual un cuerpo, una mirada, y también una memoria distintos. Bajo la luz eléctrica, la protagonista se vacía de toda memoria hasta olvidarlo todo. Ya al empezar la noche, en la primera escena, L. Iluminada “[h]a vaciado su mente de toda memoria y ahora construye y planifica sólo con los pálidos como referente: plasmados en su futuro” (11). En la sala de hospital, en el cuarto capítulo, olvida hasta el “porvenir” (70). El siguiente extracto del mismo capítulo pone en escena un combate entre la luz y el recuerdo: “Con luces tan poderosas nadie puede eludir su figura. La pelada fosforescente se destapa y una conversación incoherente asoma al lugar del recuerdo/ puras sombras/ las radiografías contra la luz y se suspenden” (72). Tal vez se trate de la luz de una sala de operaciones o de una sala de tortura: “Se destapa y piensa que la horadan [...] se mete tranquilizantes cuando las punzadas la acosan, ya no recuerda con tanta lucidez”; “[p]ero le van a ordenar los pensamientos, porque los golpes eléctricos sólo la dejaban -antes- orinando y pestañeando bajo la luz del patio cuando le asignaban cama/ le asignaban ficha. -Fue trasladada a la desesperada cuando ya no se podía más con ella” (72). En fin, es bajo la luz eléctrica, cuya fuente más importante en la novela es el luminoso, que “sus secretos se van haciendo cada vez más tenues” y que “le van anulando algunos recuerdos” (72), hasta que finalmente: “[q]uedó irreconocible en el terror a la electricidad manifestado en gestos primarios -cómo decirlo- apenas pestañeaba en la sala cuando se disponía a acomodarla. Olvidó todo” (73).

El deseo fotográfico en *Lumpérica*, al contrario, apunta a una experiencia de la luz, hecha de huellas y de trazas luminosas en la piel-película del cuerpo femenino. Desde la segunda escena, en que L. Iluminada estrella la cabeza contra un árbol, la herida y la cicatriz se convierten en un soporte para la rememoración: “Si yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz. Ya no me acuerdo cuánto ni cómo me dolía, pero por la cicatriz sé que me dolía” (15).

Puesto que el luminoso es la figuración textual de la transición como hemos mostrado ya, el deseo que este deje huellas en la carne de L. Iluminada supone que la transición es un fenómeno pasajero, en el sentido de algo, una presencia, *que pasa*. Sin embargo, la transición según Thayer corresponde a “una realidad estacionaria e intransitiva” (1996, 169), o un “estado de cosas” que no pasa. A continuación veremos que es así como el luminoso nos da a ver la transición, dotándola de una temporalidad circular y de la particularidad de no dejar huellas, ni memoria.

Como hemos mencionado antes, el luminoso está programado para proyectar un aviso, luego otro, y recomenzar: “esperaba el cambio de la leyenda y luego el siguiente hasta convertirse en una situación circular. Porque el luminoso no se detendría” (190). La sucesión y repetición de las leyendas del luminoso dan lugar a una temporalidad circular, reproducida por la estructura misma de la novela. *Lumpérica* empieza al anochecer, “Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada” (7), y termina al amanecer: “El amanecer avanzaba con rapidez [...] Los primeros automóviles comenzaban a circular alrededor de la plaza, sus focos todavía estaban encendidos [...] También las personas que pasaban aumentaron como si la luz natural mágicamente las multiplicara” (195). La inevitable alternancia del día y de la noche encierra la “acción” de *Lumpérica* en un tiempo circular. Según Avelar, “la estructura misma de la novela [...] es la de un peregrinaje en diez estaciones a lo largo



del Calvario, concluido con el cierre del ciclo nocturno que posibilitaba la utopía del anonimato. En otras palabras, la utopía prosopopéyica de *Lumpérica* se somete a la estructura implacable del eterno retorno” (2000, 239)<sup>32</sup>. Esta estructura global de la novela se repite a escala reducida en el “Ensayo General”: el capítulo 8 que describe los seis cortes que se inflige la protagonista termina con la imagen de ella que se prepara a “iniciar el ensayo General”: “Mantiene la vista fija en pequeños parpadeos. Los dedos de su mano derecha sostienen la pequeña y afilada hoja. Sin mirarse la acerca hasta su cuero. Se va a iniciar el Ensayo General” (157). Neustadt señala: “Chronologically, then, by juxtaposing the last cut cyclically with the first, the Ensayo scripts a circular rehearsal of in-scription” (154). Así como el funcionamiento del luminoso, la “cyclical non-linearity”, como la llama Neustadt (156), del octavo capítulo y de la novela en general evoca la circularidad de la transición. Vuelvo a citar a Thayer :

De tal manera que las variaciones que en Ella [la transición] pueden albergarse, con ser tan innumerablemente diversas como lo son, evidencian *un círculo que se reitera siempre* en lo consabido que no promete experiencia alguna de lo nuevo. En la transición no sucede nada nuevo [...] El espectáculo plurimorfo de sus variedades que se multiplican produce el hastío de la *rotación fija* a que todo evento se subordina, como en el caleidoscopio (1996, 170, cursivas mías).

Ahora bien, esta rotación fija no deja huellas porque en el caleidoscopio mediático de la transición “no sucede nada nuevo, en el sentido de nada moderno transformador” (170), y esto, a pesar de que el mercado se esmera en “producir lo nuevo y desechar lo viejo” (Avelar, 2000, 14). Thayer escribe: “[el vocablo] ‘transición’ refiere un estado de cosas respecto del cual, sabemos, no transita, ni está en vías de ello; estado de cosas del que presentimos no sufrirá traslación alguna, o que ya

---

<sup>32</sup> Trataremos de la interpretación de L. Iluminada en tanto prosopopeya más adelante. Lo que me interesa aquí es la estructura circular de la novela que resalta Avelar.

transitó definitivamente, y que a partir de este, su último tránsito, nunca más transitará, amenazándonos con su estadía definitiva” (1996,169). Así pues, la transición no transita, no pasa, y por esto mismo, no deja huellas.

Según mi lectura, el corte de pelo de L. Iluminada al amanecer, en la escena final, es la última de una serie de automutilaciones bajo la luz eléctrica que apuntan a compensar el hecho de que el paso de la transición no deja trazas. El corte de pelo, en particular, señala también el deseo de una transición en el “sentido moderno”, el deseo de cambio (Thayer, 1996, 170), y tal vez, la necesidad de una “transición de la transición”, de la que trata Levinson (2001, 9):

Levantó su mano con la tijera hasta la cabeza. Se cortó un mechón de sus cabellos. Se paró enseguida. Fue hacia el centro de la plaza y parada bajo el alero del luminoso comenzó a cortar sus cabellos [...] Ya el pelo estaba pegado al casco de su cráneo [...] En líneas generales, las zonas que no estaban rapadas no tenían más que uno o dos centímetros de largo (194).

En *Lumpérica*, el deseo fotográfico de L. Iluminada de acoger en su carne la huella del luminoso, no llega a cumplirse. Aquello que marca la piel o el cuero de la protagonista es el deseo mismo, “[c]onvulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos” (9), pero no la luz: como hemos visto antes, la luz que proyecta el letrero se desliza sobre los cuerpos tiñéndolos momentáneamente, pero no deja en ellos ningún rastro. Los cuerpos pantalla en *Lumpérica* adquieren, bajo el luminoso, las propiedades de los medios de comunicación en la transición que, según Richard, son superficies lisas y deslizantes, como las mismas pantallas de los televisores, que soportan solamente impresiones livianas y pasajeras, de ninguna manera trazas o residuos del pasado (2002, 195, 197). La crítica sostiene que las imágenes producidas por el régimen audiovisual de la transición no dejan huellas, son “nuevos signos que lo recorren todo sin adherirse a nada” (2002, 197), así como las leyendas del luminoso.

En fin, Richard resalta el hecho de que el paisaje post-dictatorial corresponde a un paisaje “post-fotográfico”, un paisaje hecho de imágenes numéricas que prescindan de la presencia de su referente: “Mientras que la técnica fotográfica retiene siempre la huella de lo desaparecido (de los desaparecidos) por vinculación documental con el cuerpo del referente, la imagen numérica es capaz de desplazar y simular ese referente a través de múltiples artificios semióticos que ya no requieren de una presencia viva para duplicar lo real” (2002, 198). El incumplimiento del deseo fotográfico de L. Iluminada en *Lumpérica*, aquel de lograr una imagen indicial de la transición, da cuenta de la transformación del paisaje mediático chileno en un paisaje “post-fotográfico”, liso, deslizante y reacio a cualquier forma de inscripción: “[E]sa absoluta falta de inscripción señalará la veracidad del acontecimiento” (Eltit, 13). En *Lumpérica*, el luminoso es la figura de esta “falta de inscripción”.

¿Qué significa, desde el punto de vista de la memoria, que bajo el luminoso desaparezcan las huellas (ya sea porque borra los restos del pasado, ya sea porque no deja huellas)? En el pensamiento benjaminiano, las huellas devienen una figura de la transmisión de la experiencia, o de la memoria, en particular de aquella que logra el relato oral: “Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d’argile l’empreinte de ses mains” (“Le conteur”, 127). Benjamin retoma esta imagen en otro texto: “Ainsi le conteur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d’argile” (“Sur quelques thèmes baudelairiens”, 335). Por su lado, Richard también relaciona las huellas o las trazas con la memoria. Richard sugiere que la memoria se hace a partir de huellas y escribe acerca de “obras de la cultura chilena que -bajo la dictadura- memorizaron la desposesión a través de un alfabeto de la sobrevivencia: un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza” (1994, 14). No es una coincidencia si el análisis de obras que trabajan a partir de “huellas a reciclar” para reinventar la memoria, se halle en un texto escrito en

homenaje a Benjamin: “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)”<sup>33</sup>. Por otro lado, al describir la eliminación de la memoria llevada a cabo en los medios de comunicación, la autora habla de la “borradura” de trazas y de huellas, por ejemplo: “el mercado audiovisual y comunicativo de la transición chilena ha desalojado de sus deslizantes pantallas de vidrio toda huella de memoriabilidad, todo sedimento opaco” (2002, 197). *Lumpérica* expone y reflexiona precisamente sobre el problema de hacer una memoria de lo que no deja huellas, al poner en escena una tensión entre el deseo de guardar una traza fotográfica de la transición y la imposibilidad de hacerlo, entre *lumen*, o la experiencia de la luz que anhela la protagonista, y *lux*, la luz incesante del luminoso ajena al dolor y al goce de L. Iluminada.

#### **4) Escritura y fotografía**

Ahora bien, el relato del deseo fotográfico se hace mediante la escritura. Pero esta no es solo un instrumento para narrar el ritual de seducción entre L. Iluminada y el luminoso. La escritura se opone al régimen mediático del Mercado, y transmite el deseo de una huella de la transición. Mostraremos, primero, que al hacer una ekfrasis de la fotografía, la escritura recuerda que “hay lenguaje” (Levinson, 2001) y transmite el deseo fotográfico de guardar una traza de la desaparición. Luego, veremos cómo la escritura reproduce la fuerza de interrupción del medio fotográfico. En fin, analizamos cómo el deseo fotográfico que transmite la escritura de *Lumpérica* permite entender el fracaso del impulso de otorgar una voz y un rostro, o una identidad colectiva a la masa de mendigos que presencian el ritual nocturno en la novela.

---

<sup>33</sup> Primer texto de *La insubordinación de los signos*.

## Ekfrasis

La novela es una ekfrasis de la fotografía. Según explica Alberto Moreiras en *Tercer espacio*, “[e]kfrasis es una vieja figura que tiene que ver con la representación verbal de la belleza, y más concretamente, [...] ha llegado a referirse a toda reproducción verbal de obras artísticas perceptibles mediante el sentido visual, y también mediante el auditivo” (1999, 141-42). *Lumpérica* reproduce verbalmente la fotografía incluida en el “Ensayo General”: suscita, mediante la escritura, la imagen de una mujer o hembra herida bajo la luz y ante una cámara. La ekfrasis en la novela de Eltit lleva al lector a imaginar una fotografía.

Sin embargo, entre la ekfrasis y la fotografía en cuestión siempre habrá una diferencia, puesto que el lenguaje no da a ver transparentemente su referente. La ekfrasis en *Lumpérica* expone la opacidad del lenguaje escrito, haciéndonos recordar que *hay lenguaje*, y cumple de este modo uno de los fines más importantes de la literatura en el contexto del consenso neoliberal latinoamericano según Levinson (2001, 29).

Por otra parte, como escribe Moreiras citando a Russell Berman: “la ekfrasis transmite el deseo de un objeto ausente [...] dado que la ekfrasis invoca como presente un objeto que falta, y dado que se apropia del habla en escritura para producir, o suscitar, una imagen visual”<sup>34</sup>. En la novela, el objeto al que remite la ekfrasis es la fotografía. Mediante esta figura retórica, la escritura en *Lumpérica* transmite el deseo de la fotografía, el deseo de una traza luminosa, que es al fin y al cabo el deseo de L.

---

<sup>34</sup> Russell Berman, “Written Right Across Their Faces: Ernst Jünger’s Fascist Modernism,” Andreas Huyssen y David Bathrick eds., *Modernity in the Text. Revisions of German Modernism*, Nueva York: Columbia University Press, 1989, 76.

Iluminada. A su vez, la fotografía es la huella de una ausencia, como sugiere Agacinski: “avec [la trace photographique] un corps absent est encore là en tant que vestige” (111).

En suma, la ekfrasis transmite el deseo de un objeto ausente, que es la fotografía, y la fotografía remite a una ausencia. Así, mediante la escritura, *Lumpérica* transmite el deseo de una traza de la ausencia, que el contexto de la transición nos lleva a interpretar como el deseo de una traza de la desaparición de los cuerpos de miles de detenidos durante la dictadura, y del recuerdo histórico en los medios de comunicación de masas al servicio del mercado. La escritura en *Lumpérica* transmite el deseo de mirar una traza de la desaparición de los restos y de las huellas del pasado en la transición.

Cabe entonces revisar el *agencement*<sup>35</sup> en el que se inscribe el deseo fotográfico en la novela, del que ha sido cuestión más arriba. El deseo de la protagonista de que la luz del letrero eléctrico hiera y marque su carne en una plaza de Santiago, es el deseo de exhibir las huellas de la transición chilena ante una mirada pública: la de los mendigos de la plaza y la de los espectadores potenciales de las filmaciones que hacen las cámaras, pero también, ante el lector de la novela, gracias a la ekfrasis, para llevarlo a desear ver una traza de la transición, y resistir de este modo a la borrada de las huellas en el paisaje postdictatorial.

---

<sup>35</sup> Recordemos que un “agencement” es, según Deleuze, un conjunto en el que brota un deseo. Vuelvo a citar lo que dice el filósofo en *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (1988-1989): “Vous ne désirez jamais quelque chose, vous désirez un ensemble. Quand une femme dit “je désire telle robe, je désire tel chemisier” c'est évident qu'elle ne désire pas telle robe ou tel chemisier dans l'absolu, elle le désire dans un contexte qui est un contexte de vie [...] le désir est en rapport avec [...] des gens qui sont ses amis, ou avec des gens qui ne sont pas ses amis, avec sa profession, ou avec..., etc. Je ne désire jamais quelque chose tout seul, je désire bien plus, je ne désire pas un ensemble non plus, je désire dans un ensemble [...] Il n'y a pas de désir qui ne coule dans un agencement”.

## Cortes

Al evocar una imagen fotográfica mediante la ekfrasis, la escritura en *Lumpérica* toma la forma, o mejor dicho reproduce un efecto o un modo de representación de la fotografía que hemos puesto de relieve en la segunda parte de este análisis con respecto a la mirada crítica: la fuerza de interrupción. Como escribe Kay, el medio fotográfico produce detención y ejerce un corte: “El disparo del obturador de la cámara interviene en el movimiento exterior y lo detiene para fijarlo en el negativo [...], [y] ejerce un corte en el flujo de las apariencias” (22). En el “Ensayo General”, el octavo capítulo de la novela, que incluye la fotografía de Eltit con los brazos vendados y que describe detalladamente las incisiones que se hace la autora en “Maipú”, el corte de la fotografía arresta la mirada: “El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte)” (149). El corte aquí remite tanto al corte que el medio fotográfico ejerce en “el flujo de las apariencias” (Kay), como a los cortes del referente de la fotografía incluida en el capítulo: los brazos mutilados de Eltit.

Sin embargo, la escritura en este capítulo, en particular en las tres primeras páginas hace más que describir verbalmente el corte que produce la fotografía y las incisiones que se hace Eltit en los brazos, puesto que los reproduce formalmente: “Muge/r/apa y su mano se nutre final-mente el verde des-ata y maya se erige y vac/a-nal su forma [...] Anal’iza la trama=dura de la piel: la mano prende y la fobia *d* es/garra [...] Muge/r’onda corp-oral Brahma su ma la mano que la denuncia & brama” (142-44). Lucía Herrera comenta con respecto a la escritura de *Lumpérica* en su conjunto, que “[e]l referente se distancia del lenguaje que lo pretende y el plano del significado se diluye en múltiples significantes que lo encadenan a un proceso de semiosis ilimitada [...] [l]a extrema desarticulación de sentidos convencionales y el mismo despliegue lingüístico de la obra obstaculizan una lectura metafórica directa” (136). Al

obstaculizar una lectura metafórica directa y apartar el referente, la escritura de *Lumpérica* dirige la atención del lector hacia la materialidad del lenguaje y su construcción: así como al final de la novela *L. Iluminada* mira “el entramado de[ ] soporte [del luminoso], construido de metal y de madera para otorgar una mayor firmeza al pesado letrero” y no los mensajes publicitarios que proyecta (190), el lector mira la opacidad del lenguaje y su construcción antes que los sentidos que comunica.

Con respecto al fragmento del octavo capítulo que he citado, Donoso observa: “Se trata de un tipo de composición excepcional, que no respeta las reglas del censor gramatical. Sin embargo, estos cortes ponen en circulación una serie de significados arcanos. Son casi oraciones que a través de los cortes y las combinaciones pueden crear distintos significados” (2009, 258). La complejidad excepcional de la escritura en *Lumpérica* lleva al lector a detener su lectura para ensayar múltiples encadenamientos de significantes y distintos significados posibles. En este sentido la lectura de *Lumpérica* no es una “lectura lineal”, sino una lectura que corresponde a la mirada fotográfica descrita en el “Ensayo General”: “¿Y el ojo entonces? El ojo que lo lee, errático, sólo constreñido por su propio contorno, se encarcela en una lectura lineal. El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reforma la mirada ante una molesta, impensada interrupción” (Eltit, 149). Por su lado, Herrera plantea que en *Lumpérica* “el habla entrecortada alude a una especial facultad mimética que da cuenta de una realidad también hecha de quiebres, cicatrices y jirones”, y que logra de este modo “representar esa memoria rota, llena de fisuras y cicatrices inscritas por los años vividos en situación de terror y de inseguridad extremos” (137). La “especial facultad mimética” a la que se refiere la autora es aquella en que se basa el materialista histórico según Benjamin. Se trata de “una actualización, es decir, un ‘tocar’ el pasado a partir de un instante presente (‘Aktualitat’), necesariamente diferente y discontinuo [...]. Por ello no establece una



mirada desde lo similar, sino una experiencia singular, única, desde dos temporalidades heterogéneas momentáneamente detenidas”, explica Herrera (137-38). Para ella, la complejidad de la escritura de *Lumpérica* “se resiste a contar una historia lineal y totalizadora” y representa “imágenes dialécticas que abren el pasado y posibilitan su construcción histórica en el instante fugaz de su lectura” (141), es decir, la escritura posibilita un encuentro con el pasado a la manera del materialista histórico.

Me interesa resaltar que la mirada que logra la facultad mimética del materialista histórico es una mirada fotográfica. Cadava sugiere que la fotografía puede ser un modelo para pensar la historia: “As Benjamin explains, it is because historical thinking involves ‘not only the flow of thoughts but their arrest as well’ that photography can become a model for understanding history, a model for its performance” (xx). Y más adelante, el crítico vincula la fotografía con la interrupción del flujo de la historia, que Benjamin identifica como la tarea del materialista histórico<sup>36</sup>:

The radical temporality of the photographic structure coincides with what Benjamin elsewhere calls “the caesura in the movement of thought” [...] It announces a point when “the past and the present moment flash into a constellation.” [...] It interrupts history and opens up another possibility of history, one that spaces time and temporalizes space (61).

Planteamos que si *Lumpérica* logra hacer y transmitir una experiencia de la transición y dar cuenta de “una realidad hecha de quiebres, cicatrices y jirones” a la manera del materialista histórico, como argumenta Herrera (137), es porque su escritura reproduce la capacidad de interrupción del medio fotográfico, y provoca una

---

<sup>36</sup> “[L’historien matérialiste] reste maître de ses forces: assez viril pour faire éclater le continuum de l’histoire”, en “Sur le concept d’histoire” (441).

lectura capaz de detenerse y de reformarse, tal la mirada del “ojo que recorre la fotografía” en el “Ensayo General”.

## **Prosopopeya**

La fotografía moldea a tal punto la escritura de la novela que impide que se cumpla el impulso prosopopéyico que críticos como Avelar, Djelal Kadir o Kate Jenckes hallan y analizan en *Lumpérica*. Según nuestra lectura, este fracaso se debe al hecho de que a la figura colectiva de la prosopopeya, se opone la singularidad irreductible del referente fotográfico. La acepción más común de la prosopopeya es la de “figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a seres irracionales las del hombre” (definición de la RAE). Sin embargo, la concepción de la prosopopeya en las lecturas de Avelar, Kadir y Jenckes es más cercana a la de Paul de Man en *The Rethoric of Romanticism*, quien entiende la función retórica de la prosopopeya “as posting voice or face by means of language” (81):

[T]he figure of prosopopeya [is] the fiction of the apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope’s name, *prosopon poiēn*, to confer a mask or a face (*prosopon*) (75-6).

Tanto para Avelar, Kadir y Jenckes, *L. Iluminada* sería una prosopopeya de una entidad colectiva. Avelar analiza la relación de la protagonista con la colectividad. Siguiendo a Kadir, para el cual *L. Iluminada* es la prosopopeya del lumpen de América (2000, 231), Avelar escribe: “Como una imagen fantasmal umbilicalmente atada al grupo de mendigos, *L. Iluminada* emerge como instancia prosopéyica” (2000, 237). El

deseo de “comunidad prosopopéyica”<sup>37</sup> de *Lumpérica* se puede rastrear en *Maipú*, performance en que Eltit friega la vereda y se mutila leyendo el manuscrito de la novela enfrente de un burdel de la calle Maipú en Santiago. Avelar pone en relación este acto con una cita de Eltit que explica su interés por ciertas zonas de exclusión, como el burdel: “Lo que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparecencia física... Una forma de daño individual enfrentado a algo dañado colectivamente” (2000, 239). Para el crítico: “*Lumpérica* es, al mismo tiempo, una puesta en escena y una crítica de tal espectáculo autosacrificial, deseo de comunión y escéptica negación de la posibilidad misma de tal comunión” (2000, 239). En efecto, si bien la novela de Eltit pone en escena una comunión entre la protagonista y los mendigos, el cierre del ciclo nocturno al final de la novela disuelve el ensueño de la coincidencia prosopopéyica: “la utopía prosopopéyica se somete a la estructura implacable del eterno retorno” (2000, 239). Así, *Lumpérica* anuncia y niega la posibilidad de una comunión prosopopéyica que les daría a los marginados de América una voz y un cuerpo. Atendiendo a los distintos niveles del significante “Lumpérica”, como sugiere Avelar (2000, 230), Jenckes afirma que el tema principal de la novela de Eltit es la representación de la comunidad: “The neologistic title contains the fragmented remains of at least two possible formations of community: lumpen and America, and possibly a third, woman, from the slang word ‘perica’ (or, as someone has suggested, from the name “Érica”)” (74). Jenckes parte de la lectura de Avelar que concibe la novela como un sueño de comunión prosopopéyica (74) y escribe: “a body emerges to represent the nameless, faceless masses that float through [the] city square in Santiago, Chile [...] a weakened figure comes forth and manages to call into being the wounded body of America behind her. It is a ‘dream of prosopopeic

---

<sup>37</sup> Según escribe Avelar, L. Iluminada “es una figura de comunión prosopopeyica con [los mendigos]” (2000, 232).

communion” (75). Sin embargo, al analizar tres escenas de la novela, aquella en que L. Iluminada escribe “Dónde vas” y los mendigos borran el escrito con sus pisadas, aquella en que L. Iluminada yace en una cama de hospital, y aquella del “Ensayo General”, Jenckes demuestra que al interrumpir la comunión prosopopéyica, la escritura convoca una “comunidad” distinta (en el sentido que le da Jean-Luc Nancy en *La comunidad desobrada*):

The writing [...] interrupts the literary “image” (what Nancy calls the scene of myth) suspending it so that a different kind of community, one not framed in the contours of a single body, can be convoked-called for, if never represented—or, if it can be represented, is represented only in its cuts, its writing: a writing that interrupts all claims of prosopopeic communion (78).

La “comunión prosopopéyica” en *Lumpérica* “fracasa” por la estructura implacable del “eterno retorno” según Avelar (2000, 240), y por la emergencia de una comunidad distinta gracias a la escritura, según Jenckes (78).

¿Cuál es el objeto del impulso prosopopéyico en *Lumpérica*? El título mismo de la novela, indica que se trata de conferir un rostro o una máscara, para retomar la etimología de la palabra a la que hace referencia de Man, “to confer a mask or a face (*prosopon*)” (75-6), a una colectividad hecha de retazos, restos de las identidades lumpen, América, mujer, perica, como señala Jenckes. Sin embargo, a pesar de que L. Iluminada “emerge como instancia prosopopéyica”, “umbilicalmente atada al grupo de mendigos” tal como lo demuestran Avelar y Jenckes, uno de los gestos de la protagonista revela su afición por retener la singularidad de cada uno de los cuerpos reunidos en la plaza: “Han rehecho la escena y entonces ella [...] ha dicho - tengo sed- y el lumperío con mano gentil le ha procurado el alivio y *ella los ha ido tocando uno a uno, como una ciega que quisiera retener las facciones del otro*” (34,

cursivas mías). Veremos a continuación cómo este gesto resiste al impulso prosopopéyico.

Se puede afirmar que se trata de un gesto fotográfico, siguiendo a Agacinski: “Prendre une photo [...] c’est d’abord vouloir garder l’*empreinte* de quelqu’un ou de quelque chose, avant même de vouloir en faire une *image*. Garder l’empreinte d’un visage, dès le geste de la jeune Dibutade inventant le dessin en traçant le contour de l’*ombre* de son amant, c’est le toucher” (111). La fotografía conlleva entonces lo que el historiador de arte del siglo XIX Aloïs Riegl llamó una mirada “háptica”, en la que el sujeto que mira recorre la superficie del objeto de su mirada como para sentir táctilmente su textura, como explica Laura Marks en *The Skin of Film*: “In haptic visuality eyes themselves function as organs of touch” (162).

El gesto de tocar a los mendigos y la comparación de la protagonista con la “ciega que quisiera retener las facciones del otro” (34) ilustra la mirada háptica que conlleva la fotografía, y señala la *singularidad* del referente de la fotografía. Agacinski analiza unas fotografías de los cuadros vivos de la época victoriana expuestas en el Museo de Orsay<sup>38</sup> y explica que el fracaso de la fotografía en producir ficciones e ilustrar el imaginario clásico con figuras simbólicas y alegóricas como lo hace la pintura (135), se debe a la singularidad de su referente:

[L]a photo n’idéalise rien. Elle a la cruauté policière de toutes les empreintes: elle accuse la singularité des choses et ou des visages. Elle déçoit donc forcément l’attente “artistique” d’idéal et d’universel [...] L’article défini du titre (*Le Vagabond*) trahit l’intention de son auteur, c’est à dire la volonté de figurer l’*idée* du vagabond, selon un projet pictural classique. Mais l’homme qui pose ici, saisi dans sa singularité, ne saurait

---

<sup>38</sup> *La Tête de saint Jean-Baptiste* de Oscar Gustav Rejlander (1856), *Robinson Crusoe et Vendredi* de William Lake Price (1855-1856), *Sainte Agnès* de Julia Margaret Cameron (1864), *Le Vagabond* de Oscar Gustav Rejlander (1858-1859), entre otras.

représenter le vagabond idéal [...] La photographie [saisit] exactement l'apparence nue - singularité sensible que rien ne transcende, dépourvue d'idéalité (136-37).

Así, la fotografía “fracasa en ilustrar una idea, contar una gran historia o representar algún héroe mítico” (146) porque capta y expone la singularidad de su referente. Esto se debe al carácter “indicial” de la imagen fotográfica: tanto a su función de huella que André Bazin compara a “una huella digital”<sup>39</sup>, esto es, una huella que denuncia la unicidad de cada ser humano, como a su función deíctica, la fuerza de “dirigir nuestra atención”<sup>40</sup> hacia *este* o *ese* referente en *aquel* momento.

La caricia de L. Iluminada y la singularidad que señala la fotografía resisten a la voluntad prosopopéyica de neutralizar los rasgos de cada uno de los mendigos y de otorgarle una máscara colectiva a aquella masa informe, proyecto enunciado explícitamente en la primera escena: “Conformar cinematográficamente algo similar a un *mural* en la plaza pública, relevando lo marginal del espectáculo. Revirtiendo por ello los cánones de la identidad a través de la suma de cuerpos que neutralizan al máximo los rasgos, para provocar colectivamente una imagen depurada” (12, cursivas mías).

El mural sirve aquí de referencia para conformar la imagen de una colectividad. Donoso resalta que el muralismo, desarrollado con fuerza durante el gobierno de la Unidad Popular, afirma “la imaginación popular de la revolución” (2009, 241-42). El mural en la novela alude entonces a un proyecto revolucionario basado en la idea de una colectividad (el pueblo), que fue truncado en

---

<sup>39</sup> Bazin escribe: “L’existence de l’objet photographié participe au contraire de l’existence du modèle comme une empreinte digitale” (16).

<sup>40</sup> Agacinski escribe: “Le point commun entre les empreintes et les indices de Pierce est que les unes et les autres ‘dirigent l’attention vers un objet’ en raison d’une relation de *contiguïté*, et non de ressemblance” (95).

Chile por el golpe de Estado. *Lumpérica* cuestiona la posibilidad misma de imaginar una colectividad en la transición al oponer la singularidad del referente fotográfico, el cuerpo de los mendigos que L. Iluminada va tocando “uno a uno, como una ciega que quisiera retener las facciones del otro”, a la voluntad de conferirle una máscara a esa “suma de cuerpos”, mediante la prosopopeya, en la escritura.

En efecto, en el proyecto prosopopéyico de *Lumpérica* que resaltan Avelar, Kadir y Jenckes, se enfrentan por un lado el lenguaje, que como escribe Friedrich Nietzsche, “abandona de manera arbitraria [y] olvida las notas distintivas” de su referente<sup>41</sup>, y por otro, la fotografía que no puede dejar de señalar la singularidad de su referente. La prosopopeya fracasa precisamente porque la escritura en *Lumpérica* asume la tarea de transmitir un deseo fotográfico y remite a la singularidad del referente que capta y expone la fotografía.

La singularidad del cuerpo humano resulta ser un residuo vergonzoso de la realidad que hay que ocultar detrás de una máscara, no solamente para el sueño prosopopéyico de una identidad colectiva, sino también para el sueño del mercado. En el texto “Collants DIM”, Giorigio Agamben asegura que la técnica de la publicidad y de la producción mercantil no modifica concretamente el cuerpo humano:

El proceso de la tecnificación, sin embargo, en lugar de concernir materialmente al cuerpo, viró hacia la construcción de una esfera separada que no tenía prácticamente ningún punto de contacto con el cuerpo mismo: éste no ha sido tecnificado, sino sólo su imagen. Así, el cuerpo glorioso de la publicidad se ha convertido en la máscara tras la cual el frágil y diminuto cuerpo humano continúa su precaria existencia (2006, 35).

La “mediatización espectacular” en tiempos de mercado no afecta materialmente el cuerpo humano, aunque sí anula “la alteridad incommunicable de la *physis*

---

<sup>41</sup> Como escribe en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (7).

singular” (2006, 35). Esto se da en *Lumpérica* cuando los cuerpos de los indigentes de Santiago se convierten en meras pantallas para la proyección de publicidad, en que los rasgos de cada uno permanecen indistinguibles. Por otro lado, la abolición de la singularidad de los cuerpos responde también a un “sueño prosopopéyico” que otorgaría un rostro a los marginados y el deseo fotográfico en *Lumpérica* opone al impulso prosopopéyico la singularidad del cuerpo humano. En suma, la fotografía resiste, por un lado, a “las alegrías del marketing”<sup>42</sup> del régimen audiovisual de la transición, y por otro, a la nostalgia de una identidad colectiva mediante la escritura.

*Lumpérica* se inscribe en el contexto de la transición en Chile. Según la Concertación de Partidos por la Democracia, la transición es el pasaje de la dictadura a la democracia, transición que se debe hacer en concierto y armonía para lograr un consenso garante de una estabilidad propicia al pleno desarrollo del mercado. Por esta razón, la Concertación trata de suturar u ocultar las heridas provocadas por la violencia dictatorial y a reparar la continuidad histórica. Así, a la vez que reconoce oficialmente la violación a los derechos humanos bajo el régimen militar, la Concertación despoja a la memoria de su carga conflictiva eliminando recuerdos juzgados inconvenientes para el consenso. Por otro lado, filósofos y críticos como Thayer, Avelar y Levinson rechazan esta concepción de la transición basada en la oposición entre autoritarismo y democracia, y consideran en cambio la transición como el paso del Estado al Mercado, el paso de una época en que el Estado está en el centro de la organización política y económica de la nación, a una época en que el Estado se retira parcialmente para darle

---

<sup>42</sup> En “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”, Deleuze formula la pregunta: “Peut-on déjà saisir des ébauches de ces formes [de résistance] à venir, capables de s’attaquer aux joies du marketing” ( 7). Es de suponer que el campo de batalla son los medios de comunicación de masas, donde brotan precisamente las alegrías del marketing. Es de suponer también que las “armas” y las formas de resistencia a las que alude Deleuze (3, 7) han de hallarse en los medios mismos.



más lugar y libertad al Mercado. Según ellos la dictadura forma parte integrante de la transición puesto que abre el camino a la implementación de políticas neoliberales. Este es el sentido de transición que adoptamos en este análisis.

En la transición, los medios audiovisuales de masas, las prácticas artísticas de “la escena de avanzada” y la fotografía, desempeñan un papel importante con respecto a la memoria. El vínculo entre el poder político y los medios de comunicación de masas es muy estrecho desde la dictadura, y así como el régimen militar se encarga de hacer desaparecer los cuerpos de los detenidos, las características del régimen audiovisual de la transición contribuyen a borrar las huellas del recuerdo histórico. La “escena de avanzada” al contrario, trabaja precisamente con huellas, trozos y trazas, basándose en el pensamiento benjaminiano sobre el arte. La fotografía se convierte en una figura teórica para pensar la experiencia dictatorial en la avanzada, y por otra parte, asume la función de prueba para denunciar los abusos del régimen militar, y de soporte para la memoria.

Es en este paisaje que brota el deseo fotográfico que transmite *Lumpérica*. Mientras que la transición apunta a *ocultar* las trazas de la violencia y los quiebres producidos en la dictadura, el deseo que anima a la protagonista de la novela consiste en *exhibir* su propia carne en tanto fotografía de la transición. Se trata ante todo de un deseo fotográfico. La protagonista tienta al luminoso para que su luz la queme, su deseo apunta al procedimiento fotográfico, en que la luz deja su huella en la película.

Sin embargo, la luz del luminoso que aparece como la simulación textual de la transición, no calienta ni quema, al contrario de la luz que requiere la impresión fotográfica. Este contraste remite a la antigua distinción entre *lux* y *lumen*, la luz divina ajena a nuestra percepción y la luz tal como la experimentamos los mortales. Ambos tipos de luz emanan del texto de *Lumpérica*: hemos vinculado *lux* con la luz del

luminoso y los medios en la transición, y *lumen* con el deseo fotográfico de L. Iluminada. La distinción entre *lux* y *lumen* en la novela pone de relieve cómo los dos registros mediáticos que se enfrentan en el ritual de seducción entre los protagonistas, el régimen audiovisual de la transición y la fotografía, conllevan cada cual un cuerpo, una mirada y una memoria distintos.

La escritura en *Lumpérica* asume la función ekfrástica de exponer la opacidad del lenguaje por un lado, y por otro, de transmitir el deseo de una huella fotográfica de la desaparición. Al hacerlo, reproduce la fuerza de interrupción de la mirada fotográfica. Es más, la escritura da lugar a un enfrentamiento entre el impulso prosopopéyico de conferir una máscara a los cuerpos que afluyen a la plaza al anochecer y el gesto fotográfico que expone la singularidad de cada uno. Es así como la escritura luminosa de *Lumpérica* resiste al Mercado y transmite el deseo de guardar una huella de lo que no deja huellas, el deseo de la experiencia de la desaparición de una experiencia.

## Capítulo II

### Exceso y experiencia en *Los planetas*

*Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec es un complejo tejido de recuerdos, historias y reflexiones en torno a la memoria de M, desaparecido durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). El narrador de la novela, que solo conocemos como S o “el otro”, describe la amistad territorial que lo unía a M, relata algunos sucesos que vivieron juntos, varios recorridos que hacían por la ciudad de Buenos Aires y reflexiones e historias que compartieron. S narra también cómo él, los amigos y los familiares de M reaccionaron al secuestro de éste, y su intento, varios años después, por recuperar la memoria de su amigo ausente recordando las historias que contaba, contemplando una antigua fotografía suya y buscando las huellas de su cuerpo por las calles. S retrata a M como un excelente y prolífico narrador, y advierte que “de haber continuado con vida, él habría sido el escritor, el novelista” (104). En cambio, es S quien, al querer continuar y cumplir con “los pocos deberes y sentidos que M había elegido para sí” (35), deviene novelista y escribe el texto que llevará el nombre de *Los planetas*.

*Los planetas* articula la experiencia de la desaparición de una experiencia mediante la figuración del exceso. Distinguimos en la novela dos formas de exceso. La primera corresponde a la voz y al gesto de M al contar relatos, ya que sus narraciones transmiten algo que excede tanto los hechos y las palabras como el sentido literal y el argumento. El exceso que comunica M es indisociable de su presencia y conlleva la experiencia de una plenitud. La segunda forma de exceso corresponde, al contrario, a la ausencia de M. Cuando secuestran a este, sus amigos y familiares pierden la facultad

de hablar: “Desde la mañana cuando nos enteramos del secuestro de M, desde entonces, subsistimos invadidos y silenciados por el exceso [...] la desmesura nos dejó sin habla, como a M sin lugar” (131). El carácter excesivo de la desaparición de M lleva al mutismo.

Varios años después del secuestro, S explora distintos medios dónde acoger el “exceso de ausencia de M” (132): la escritura, la fotografía y el espacio urbano. En *Los planetas*, estos medios se presentan como suplementos de la presencia de M. El concepto de suplemento, tal como lo expone Jacques Derrida en *De la grammatologie*, alberga dos significados que nos remiten a las dos formas de exceso que hallamos en la novela: por un lado, el suplemento como una plenitud que se suma a otra, y por otro, el suplemento como un sustituto que no indica más que la falta o negatividad de la presencia que reemplaza (207-08). Argumentamos que al adquirir en el texto una función de suplementos de la palabra viva y de la presencia de M, la escritura, la fotografía y el espacio urbano transmiten el “exceso de ausencia de M”, así como la experiencia de la pérdida de la experiencia de una plenitud.

S presenta a M como un narrador cuyos relatos transmiten cierto exceso, vinculado con su presencia y con la experiencia de una plenitud. Cuando M desaparece, el lenguaje oral se revela insuficiente e inapropiado: una vez que falta M, falta también el habla. Sin embargo, al convertirse en un suplemento de la palabra viva, en el sentido de un sustituto que reemplaza una presencia a la vez que resalta su ausencia, la escritura logra dar cuenta de la ausencia de M y del carácter excesivo de su desaparición. Tanto la fotografía como el espacio urbano asumen una función de suplemento en los dos sentidos que distingue Derrida, y se convierten en una superficie de inscripción del exceso, tanto del exceso que vinculamos con la plenitud como de aquel producido por la falta de M. Por su naturaleza indicial, la fotografía deviene en la

novela un suplemento de la presencia de M, y también de la escritura, cuyos límites muestra. El espacio urbano se presenta como un suplemento de las trayectorias y de la amistad de M y S, y registra la desaparición de M en su propia disolución. Mediante la escritura, S inventa un lugar en que sus recorridos con M por la ciudad dejan huellas elocuentes, cumpliendo de este modo el deseo del amigo desaparecido. En efecto, el exceso que en un primer momento le quita el habla a S, brota en la superficie de *Los planetas* bajo la forma de huellas impresas.

### **1) M, narrador**

Varios son los relatos y varios los personajes que los cuentan en *Los planetas*. Por ejemplo, Sito, amigo común de S y M, cuenta la historia de una tribu de indígenas o de pobres que comen barro; el personaje de Marta en el relato de M sobre una pareja de formoseños, recuerda la historia de un joven que se golpea la cabeza y que al despertar, se encuentra en medio de una comunidad laboriosa y sabia; el padre de M cuenta la historia de un violador, y de Grino el sereno alcohólico. Sin embargo, los relatos que cuenta M son los más importantes, puesto que lo definen como narrador y transmiten cierto exceso vinculado a la experiencia de una plenitud.

En el primer cuento de M, dos amigos llamados Sergio y Miguel deciden intercambiar nombres y son incapaces después de recordar la propia identidad. Un día, caminando por la avenida Garay de Buenos Aires, se encuentran con un mendigo, “un viejo sabio”, quien les propone una solución enigmática: si al cabo de tres horas de pesca no sacan nada del río, el problema estaría resuelto. Pero cuando uno de los amigos pesca una bota, que años antes pertenecía a Miguel, se desata una tormenta. Los amigos mueren ahogados antes que uno de ellos se la pueda probar y confirmar así

la identidad de ambos. El segundo relato de M es sobre una pareja de amigos originaria de Formosa, quienes, empujados por un impulso itinerante, parten a recorrer caminos. En sus andanzas, se encuentran con una niña, Marta. Luego del segundo encuentro con ella, los formoseños empiezan un extraño culto en que veneran “su memoria de Niña”, por el cual son perseguidos. M cuenta también el relato de un ojo que encontró al borde de las vías del tren y cuyo dueño buscó y no encontró; un relato sobre un almacenero que es en realidad un hombre muy rico que termina regalando dinero a la familia de M; un relato de una obra de teatro en que el nombre de todos los personajes empieza con la letra “R” y en que el personaje más soberbio resulta ser, al final, un hombre generoso.

M comparte ciertas características con el personaje del narrador que Walter Benjamin describe en “Le conteur” y en “Sur quelques thèmes baudelairiens”, en particular. Para poder apreciar los rasgos que ambos tienen en común, quisiera recordar la distinción que hace Benjamin entre la experiencia vivida (*Erlebnis*) y la experiencia comunicable (*Erfahrung*). Según Benjamin, los dos tipos de experiencia se complementan y el uno remite al otro. Sin embargo, en la modernidad se asiste al auge de la experiencia vivida del choque, que es la experiencia del contacto del individuo con las masas, del contacto del obrero con las máquinas, o del espectador con las imágenes cinematográficas, por ejemplo. La experiencia del choque es también aquella de la gente que regresa muda de la primera guerra mundial, incapaz de comunicar su experiencia. Enfocando la experiencia moderna desde el punto de vista del psicoanálisis, Benjamin sugiere que ante las impresiones de la vida moderna, el sujeto pone en marcha un mecanismo de defensa contra el choque que consiste en asignar al acontecimiento que lo provoca un lugar temporal preciso en la conciencia:

Plus la part de l'élément de choc est importante dans les impressions singulières, plus la conscience, cherchant à se prémunir contre les excitations, doit être inlassablement aux aguets, plus elle y réussit enfin, et

moins ces impressions entrent dans l'expérience; elles répondent d'autant plus aux critères de l'expérience vécue. En fin de compte, l'apport spécifique de la défense contre le choc consiste peut-être à assigner à l'événement, au détriment de l'intégrité même de son contenu, une place temporelle précise dans la conscience (341).

A la experiencia vivida del choque corresponde entonces un tipo de memoria que se basa en la información, que consiste en la comunicación de los acontecimientos puntuales en sí, como lo hace la prensa escrita.

En cambio, la experiencia comunicable (*Erfahrung*), que decae en la modernidad, corresponde a una memoria que es acumulación, incorporación y transmisión de aquello que excede el acontecimiento en sí. Benjamin vincula este tipo de experiencia a la tradición oral, a los relatos que acompañaban el trabajo manual del artesano, pero también a ciertos narradores que han sabido llevar el arte del relato al ámbito de la escritura, por ejemplo, Nicolaï Leskov, en el que Benjamin basa sus reflexiones acerca del narrador en "Le conteur".

Tanto el modo de recordar del narrador según Benjamin como el de M se distinguen de la información y corresponden a una "memoria involuntaria". El proceso de rememoración de M es incierto e incoherente, plagado de contradicciones. El narrador de la novela pone en relación la desorientación de M en el espacio con su manera de recordar historias. Se trata de un recorrido incierto que tiene mucho de olvido. M olvida el camino de regreso a su casa así como olvida cuándo y cómo escuchó una historia por primera vez: "Varias veces le pregunté por el origen de esta historia; M comenzaba con evasivas y terminaba admitiendo lo que para él era tan obvio como enigmático: como ya puse, que en una ocasión se encontró escuchándola con la certeza de conocerla" (63-4). La memoria de M va de contradicción en contradicción: "Sin embargo [...] Pero al contrario [...] Estas circunstancias pueden ser

contradictorias, pero [...]” (64). Así, la memoria de M es una fuente cambiante y olvidadiza de “impresiones” y “experiencias”: “Su mente se organizaba por reminiscencias; había un estado o territorio ideal, al cual estaba seguro de pertenecer y de donde provenía el conjunto de impresiones, e incluso experiencias, que lo alcanzaban” (64). En efecto, la memoria de M parece muy cercana a lo que escribe Benjamin acerca de la experiencia comunicable (*Erfahrung*): “Elle se constitue moins en données isolées, rigoureusement fixées par la mémoire, que de *data* accumulés, souvent inconscients, qui se rassemblent en elle” (“Sur quelques thèmes”, 332).

Es más, M se deja afectar y “alcanzar” por las impresiones y experiencias (64), su memoria no responde a una voluntad de recordar, y se sitúa por lo tanto del lado de la “memoria involuntaria”. Benjamin retoma la distinción que hace Marcel Proust entre memoria voluntaria y memoria involuntaria en *À la recherche du temps perdu*. La primera obedece a una voluntad y resulta en el recuerdo de acontecimientos que nada tiene que ver con la experiencia comunicable (*Erfahrung*). Proust escribe: “[L]es renseignements [que la mémoire volontaire, la mémoire de l’intelligence] donne sur le passé ne conservent rien de lui” (44). La memoria voluntaria corresponde a la información en que los acontecimientos se encuentran disponibles para la voluntad de recordar. La segunda, la memoria involuntaria, es independiente de la voluntad individual y tiene por efecto la rememoración del pasado en cuanto experiencia (*Erfahrung*) (334). Según Proust, la memoria involuntaria es provocada por un objeto material con el que uno se encuentra de casualidad: “[Le passé] est caché [...] en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas” (44). En distintas ocasiones, M recuerda una historia sin proponérselo, el recuerdo es provocado por elementos exteriores. Por ejemplo, M recuerda la historia de Sergio y Miguel al ver a judíos ortodoxos



caminando por la calle y luego de discutir sobre su “autenticidad”: “*Entonces M contó una historia, que esta aparición de los judíos verdaderos le permitió recordar*” (47, cursivas del autor).

Las narraciones de M proceden tanto de recuerdos propios como ajenos: “M se prodigaba en historias e incidentes que no sólo le concernían directamente [...] sino también abarcaban una materia más amplia y difusa [...] que provenía de quién sabe dónde para llegar hasta él, adquiriendo un nuevo contorno con su voz” (104). De este modo, al contar relatos, M parece asimilar los acontecimientos, vividos por él mismo o no, a su propia experiencia, así como le ocurre al narrador de Benjamin: “le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l'événement; il l'incorpore à la vie même de celui qui raconte, pour le transmettre, comme sa propre expérience, à ceux qui l'écoutent” (335).

En la manera de hablar de M, hay cierto exceso que acompaña la palabra. En la conversación de los amigos sobre la naturaleza genuina de los judíos religiosos, S advierte algo que excede el sentido literal y el argumento en las palabras de M: “todo lo que dijera me hacía entrever un valor que excedía lo literal; era una aspiración de las palabras a ser otra cosa, alcanzar una segunda categoría, un escalón auxiliar donde no tuvieran que confrontarse con prueba alguna para corroborar su verdad” (60). Tal exceso no tiene el carácter de la información o de un razonamiento que se podría verificar o cuestionar, sino que tiene una naturaleza “misteriosa” y material, un carácter de matiz:

A veces puede parecer de naturaleza misteriosa, pero siempre el exceso aportado por aquello de lo cual la voz se acompaña es la materia a cuyo régimen se subordinan las imágenes, comentarios y sugerencias. De este modo, antes que por aquello verdaderamente dicho, M resultaba más creíble

por los matices, a pesar del hecho que uno, en este caso yo, sólo estaba en condiciones de juzgar a partir de las palabras escuchadas (60).

Se trata de algo material que acompaña la palabra y que no radica en su sentido, en lo que dice, sino en el decir y en la manera de decir, según M: “*Es la frase, no la palabra, la que establece un grado de verdad anterior*’ (entendiendo por frase el conjunto de elementos que acompañan la palabra)” (60, cursivas del autor). Ese “conjunto de elementos que acompañan la palabra” nos remite al rol de la voz y de la mano en el arte de contar historias, a la traza de experiencia que deja el narrador en sus relatos. De hecho, Benjamin establece una relación entre el trabajo del artesano y el arte del relato, forma “artesanal” de la comunicación: “le conteur [...] laisse sa trace [dans le récit], comme la main du potier sur le vase d’argile” (335). Las trazas que el narrador deja en el relato, así como el conjunto de elementos que acompañan la palabra, es aquello que excede el acontecimiento en sí o el contenido de lo que se dice. Mientras que el objeto de la información es la comunicación de un sentido o de un acontecimiento, el relato transmite aquello que excede la información y que corresponde a la experiencia comunicable (*Erfahrung*). Las narraciones de M, o simplemente su manera de hablar, recogen y transmiten tal exceso que nos remite al primer significado del concepto de suplemento descrito por Derrida:

Le supplément s’ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence. Il cumule et accumule la présence. C’est ainsi que l’art, la *technè*, l’image, la représentation, la convention, etc., viennent en supplément de la nature et sont riches de toute cette fonction de cumul (208).

Vinculamos la experiencia comunicable del narrador, M, con aquello que excede los hechos que relata y las palabras que emplea, y con el suplemento en el sentido de una plenitud que se suma a otra.

Así como el narrador de Benjamin, M tiene un “aura”. Desde las primeras líneas del texto dedicado a la figura del narrador, “Le conteur”, Benjamin lo asocia con una lejanía:

Le conteur —si familier que nous soit ce nom— est loin de nous être entièrement présent dans son activité vivante. Il est à nos yeux déjà un phénomène lointain, et qui s'éloigne de plus en plus. Présenter Leskov comme un conteur, ce n'est pas le rapprocher de nous, mais bien plutôt augmenter la distance qui nous sépare de lui. Vue avec un certain recul, la figure du conteur se réduit à quelques grandes lignes élémentaires. Plus exactement: celles-ci s'en dégagent, comme une tête d'homme ou un corps d'animal peuvent se dessiner dans un rocher, lorsque le spectateur se place à la bonne distance et sous l'angle convenable (115).

Esta distancia evoca aquella del aura: “On pourrait [...] définir [l'aura] comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il” (“L'oeuvre d'art”, 278). El aura decae, según Benjamin, con el auge de la reproducibilidad técnica que acerca las cosas a las masas deseosas de poseer los objetos en la “más próxima de las cercanías”, mediante su imagen o su reproducción (279). La lejanía que caracteriza al narrador y su aura están relacionadas con su facultad de contar relatos y transmitir experiencias. En “Sur quelques thèmes baudelairiens”, el aura corresponde a la experiencia misma sedimentada alrededor de un objeto de uso: “l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage” (378). Esta concepción del aura nos remite a las trazas que deja el narrador en el relato, como las manos del alfarero sobre la vasija de arcilla (335)<sup>43</sup>. La “irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar”<sup>44</sup> aparece en *Los planetas* en una imagen de M

---

<sup>43</sup> La imagen de las huellas de las manos del alfarero en la vasija de arcilla se encuentra también en el texto “Le conteur”: “Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains” (127).

<sup>44</sup> Citado por Elizabeth Collingwood Selby en *Walter Benjamin: la lengua del exilio* (131).

subido a un montículo de basura para buscar un palo con el cual poder cerrar el baúl de un auto lleno de ratas que encuentran M, su padre y S:

Faltaban pocos minutos para el crepúsculo, el horizonte todavía no flameaba pero ya, en marcha los mecanismos del poniente, el fondo de la calle se cargaba de amarillo, subía de tono, y en breve viraría al naranja. M parecía una sombra recortado contra ese fondo [...] La luz intensa borroneaba su perfil, como las mariposas nocturnas que al posarse en las lámparas se vuelven casi transparentes. Por un momento dejaron de escucharse las ratas, el hombre interrumpió su letanía, M adquirió una plasticidad distinta, en la que se conjugaban belleza y magia, algo ritual, cercano a la danza, y drama y entrega, al ver su cuerpo deshacerse contra la luz (171-2).

M encarna la figura del narrador de las sociedades tradicionales que dibuja Benjamin. El elemento de choque en la experiencia dictatorial, el carácter “excesivo” de los sucesos (secuestros, tortura, desaparición de personas, etc.), lleva al extremo la desaparición de la experiencia comunicable (*Erfahrung*) y del relato oral que Benjamin advierte en la modernidad. Como apunta Tim Beasley-Murray, la crisis de la experiencia descrita por Benjamin se ha intensificado en nuestra época de capitalismo global: “The dislocation of form and experience continues and has become, if anything, accentuated by the ever-increasing intensity of centrifugal and centripetal forces that operate in processes of globalization and social fragmentation” (2). En la novela, durante el Proceso de reorganización nacional que prepara el paso del Estado al Mercado en Argentina, desaparece M, narrador, y con él, la facultad de “hablar”.

## **2) Insuficiencia del lenguaje**

Acabamos de ver una forma de exceso, indisociable de la voz y del gesto de M, que transmite la experiencia comunicable, aquello que excede la información, y que

vinculamos con el primer sentido de suplemento, una plenitud que se suma a otra. Ahora veremos la otra forma de exceso que es la que les quita el habla a los amigos y familiares de M, como sugiere S: “Desde la mañana cuando nos enteramos del secuestro de M, desde entonces, subsistimos invadidos y silenciados por el exceso” (131). Ante la magnitud del acontecimiento, el lenguaje se queda corto, y la gente muda. De hecho, a lo largo de la novela, el lenguaje oral se revela inapropiado e insuficiente.

Hay un desfase entre la desaparición de M y el lenguaje en general, como lo subraya el narrador de la novela: “Frente a la desaparición, su ausencia, cualquier comentario, aunque no se refiriera a M, adquiriría un matiz inadecuado, impropio” (115). Las palabras resultan particularmente inadecuadas cuando uno de sus amigos llama a S por teléfono para comunicarle la noticia del secuestro: “Llamaba un amigo, para avisar. Eso fue lo que dijo: Para avisar. Este amigo, de nombre A, parecía tonto; ¿cómo podía decir ‘para avisar’? (alguien, otra persona, hablaba a través suyo, él no podía estar diciendo eso). Dijo que no podía creer lo que decía (lo que avisaba) -yo a mi vez tampoco podía creerle” (34).

El lenguaje fracasa cuando debe representar la desaparición de M. Inmediatamente después de enterarse por teléfono del secuestro, S es incapaz de hablar de manera coherente, el lenguaje no obedece a su voluntad y falla en transmitir algún sentido: son “palabras inconexas” las que surgen de esa falla y que dirigen a los vecinos en casa de quien recibe la llamada de A.

[P]or adelantado me arrepentí de lo que diría; dije algo del sifón que se enfriaba; que el sifón se enfriaba porque la soda, al recibir el calor, despedía el frío que había ganado en la heladera. Había querido referirme a la comida, que humeaba (y que se enfriaba en serio), y decirles por lo tanto que no quería molestarlos más (de esto estaba arrepentido por adelantado:

iba a dejar una impresión como las de mi madre con su cortesía subrayada); había querido decir que se enfriaba la comida, pero al ver el vidrio sudado me sentí definitivamente vencido: no sólo le había ocurrido algo horrendo a M, pensé, sino que encima el vidrio transpiraba y mojaba la mesa. Así fue cómo, después de esas palabras inconexas, salí impaciente y aturdido sin saber adónde (34-5).

Una y otra vez, también, las palabras se revelan inapropiadas, inadecuadas frente a la desaparición. Es el caso de dos palabras de uso común, “olvido” y “castigo”, en los debates con respecto a la memoria de los desaparecidos, y en los lemas de las organizaciones de derechos humanos como Madres de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.: “Incluso el olvido, en tantos otros aspectos una necesidad o también una virtud, resultaba en esta circunstancia, en la medida en que también era incertidumbre, una palabra inadecuada”; y “A lo mejor castigo, como antes el olvido, era una palabra inapropiada” (62-3).

Por otro lado, S señala o denuncia cómo el lenguaje que no se ha dejado afectar por el secuestro de M y por los sucesos de la dictadura en general, disimula y oculta la desaparición. En la última frase de la cita que sigue, es explícita la destrucción del recuerdo por las palabras que lo nombran:

Sin embargo la ciudad no estaba vacía, la habitaban sus gentes, quienes seguían hablando como si nada hubiera pasado. De sus bocas podían salir cosas como “Los 100 barrios porteños”, “La reina del Plata” y varias fórmulas por el estilo. Estas expresiones mostraban para mí, tanto como las más explícitas, el equívoco y el disimulo generalizados [...] Todo aquello era una masa verbal en la que si se convocaba el recuerdo era para tritararlo (23).

Una de las acepciones de la palabra “tritarar” es “rebatir y censurar aquello que se examina” según la RAE, lo cual nos lleva a pensar que durante la dictadura, el lenguaje en sí se convierte en un instrumento de censura para ocultar los sucesos

relacionados con el terrorismo de Estado. En fin, el narrador reitera a lo largo de la novela, que la desaparición de M provoca la ausencia del habla: “la falta de M [...] me dejó sin habla” (23); “Antes dije que frente al secuestro de M nos quedamos sin habla” (33). La falta de palabras hace eco a la falta de cuerpo de M, cuyos restos permanecen desaparecidos. En un párrafo se lee: “La falta de lugar, pensé, la ausencia de espacio donde esté el pobre cuerpo de M”, y en el siguiente: “Desde la mañana cuando nos enteramos del secuestro de M, desde entonces, subsistimos invadidos y silenciados por el exceso [...] la desmesura nos dejó sin habla, como a M sin lugar” (131). La comparación de la falta de sepultura con la falta de habla señala que la experiencia de la desaparición es una experiencia inédita, no hay palabras para decir el terror que produce la nueva metodología de represión implementada por el régimen militar durante el Proceso. Como escribe Sergio Rojas, “[f]altan las palabras acaso sea porque lo que ha de nombrarse es la falta misma: *la desaparición*” (182, cursivas del autor). Por otra parte, dicha comparación establece un vínculo entre la presencia de M, y el habla, o la palabra viva: el medio que corresponde a la experiencia de la presencia de M es el habla, y cuando M desaparece, es como si sus familiares y amigos fueran expulsados de la oralidad, lugar de la plenitud de M.

S explica el mutismo que lo invade a él, a los amigos y a los parientes de M desde el exceso: “El asombro puede dejarnos sin voz, también el miedo, pero el exceso nos quita el habla” (126). No es que la gente opte por callar, sino que el exceso hace que el silencio se apodere de la gente: “el motivo de nuestro silencio radicaba en que la desaparición de M era un hecho excesivo [...] el exceso nos quita el habla [...] no nos plegamos al silencio, ello como gesto habría sido vano y redundante, sino que el silencio optó por nosotros, rodeándonos la piel desde adentro” (126).

Pero el exceso que hace que el lenguaje se quede corto y la gente muda, es muy distinto del exceso que acompaña la palabra en los relatos de M. Mientras que este brota de la voz y del gesto de M, o de la experiencia de una plenitud, el otro es un “exceso de ausencia” (132), exceso de la falta de M que quita las palabras, en vez de agregarse a ellas.

“Rodeándonos la piel desde adentro”, esta es una frase del jefe de la tribu de indígenas o de pobres en un relato que cuenta Sito, y que le parece al narrador de la novela “absolutamente apropiada [...] como lema del lugar especial que en nuestro interior había ocupado el silencio una vez enterados del secuestro de M” (131). Esta frase sugiere que el exceso brota en una superficie. ¿Cuáles serían las superficies capaces de acoger el exceso? A continuación, veremos cómo la escritura, la fotografía y el espacio urbano, al adquirir una función de suplemento, logran dar cuenta del exceso de la desaparición de M.

### **3) Escritura**

A pesar de la insuficiencia o impropiedad del lenguaje que acabamos de resaltar, S opta por este, o más precisamente por la escritura, para narrar la ausencia de M. Como sostiene Edgardo H. Berg:

*Los planetas* transforma la historia de un desaparecido de la última dictadura militar, en una historia de escritura [...] La escritura, en este sentido, es un acto de fidelidad y cumple la función de un don: escribir sobre M es devolver la palabra a aquel que ya no puede hablar [...] la escritura de la novela es el lugar donde se unen los destinos [de M y de S]» (2005, 118-19).



S no le devuelve la palabra a M, ya que su palabra era una palabra oral, sino que mediante la escritura, S le restituye a M un lugar. Sin embargo, no se trata de un lugar que reemplaza la ausencia de M por una presencia, sino al contrario, de un lugar hecho de trazas escritas que remiten a una presencia pasada, esto es, a la ausencia del cuerpo y de la voz del amigo desaparecido. De hecho, la escritura, en *Los planetas*, deviene un suplemento de la palabra viva de M, en el segundo sentido del concepto de suplemento que destaca Derrida.

Al describir a M como un narrador, como un ser que posee el don de contar “historias e incidentes”, al sostener que “de haber continuado con vida, él habría sido el escritor, el novelista” (104), al escribir una novela a base de los relatos orales que contara M en vida, y al afirmar que cuando falta M falta el habla y familiares y amigos son invadidos por el silencio, S parece dar precedencia a la palabra viva, oral, al habla, con respecto a la escritura. La escritura de la novela ocurre varios años después del secuestro y encuentra su origen en la voz de M, en su memoria: “[E]stoy convencido desde hace años que si hay en mi idioma -el idioma particular- algo plausible de ser dicho, no las palabras, tampoco los hechos, sino la moral de unas y el valor de otros, están de algún modo dictados por la memoria de M. Una fidelidad a su recuerdo me lleva a escribir” (104).

*Los planetas* se inscribe de este modo dentro de una larga tradición filosófica occidental, que concibe el habla como el lenguaje “original” (82), y la escritura como una técnica subordinada a esta. Desde Aristóteles, explica Derrida,

[L]a voix, productrice des *premiers symboles*, a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l’âme [...] la voix est au plus proche du signifié, qu’on le détermine rigoureusement comme sens (pensé ou vécu) ou plus lâchement comme chose. Au regard de ce qui unirait indissolublement la voix à l’âme ou à la pensée du sens signifié, voire à la chose même [...]

tout signifiant, et d'abord le signifiant écrit, serait dérivé. Il serait toujours technique et représentatif (22-3, cursivas del autor).

Así pues, la escritura cumple una función secundaria e instrumental, “traductrice d'une parole pleine et pleinement *présente* (présente à soi, à son signifié, à l'autre, condition même du thème de la présence en général), technique au service du langage, *porte-parole*, interprète d'une parole originaire elle-même soustraite à l'interprétation” (18, cursivas del autor). Derrida cita a Jean Jacques Rousseau cuando escribe “l'écriture ne sert que de supplément à la parole” (207). Según esta concepción de la escritura, esta cobra el segundo significado del concepto de suplemento tal como lo describe Derrida:

Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence. Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoint, une instance subalterne qui *tient-lieu*. En tant que substitut, il ne s'ajoute pas simplement à la positivité d'une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide. Quelque part, quelque chose ne peut se remplir de soi-même, ne peut s'accomplir qu'en se laissant combler par signe et procuration. Le signe est toujours le supplément de la chose même (207-08).

Es precisamente desde esta función subordinada y de suplemento que la tradición le asigna a la escritura, que *Los planetas* da cuenta de lo que representa la desaparición de M: la pérdida del habla, del relato oral, la pérdida de una plenitud. Las palabras de M al compararse con los judíos ortodoxos, según él más auténticos que los judíos no religiosos, parecen describir la naturaleza misma de la escritura en *Los planetas*: “Nuestra naturaleza está marcada por el abandono, la ausencia, los restos de una plenitud poco a poco más remota” (47). A la vez, al ser suplemento del habla, en el sentido que acabamos de exponer, la escritura nos sugiere que la oralidad en sí hubiera sido defectuosa, “[si le supplément] représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence”. Así, el habla y la escritura, o el suplemento en tanto plenitud

y el suplemento en tanto sustituto, no corresponden a un antes y a un después de una misma línea temporal, sino que corresponden a dos tiempos-espacios distintos que conformarían “el presente”, según el epígrafe de la novela: “Del conjunto de países invisibles el presente es el más extenso”<sup>45</sup>.

Ahora bien, por la naturaleza de suplemento que le atribuye el pensamiento occidental, la escritura en *Los planetas* acoge el carácter excesivo de la desaparición de M, y en particular la violencia del terrorismo de Estado. La escritura en *Los planetas* nos brinda una clave de lectura para detectar en los varios relatos que tratan de violencia y de cuerpos mutilados la sombra del terrorismo de Estado. La novela empieza con la descripción del sueño, pesadilla o recuerdo de Grino, el sereno alcohólico, de una niña trepándose a un árbol. Grino teme que la niña se caiga del árbol y que en cualquier momento sus piernas se abran, “partiendo en dos su cuerpo delicado”, a la vez, Grino siente una “atracción insólita” por las “pequeñas piernas de Sela” que le recuerda las fotografías de colegialas en traje de baño que miraba cuando era niño (16-7). El efecto inquietante de esta escena se debe, no solo al hecho que “podría estar describiendo la posible muerte o parálisis de una niña y la violación de la misma o de otra como resultado de una caída violenta”, como sugiere Dianna Niebylski (2012b, 112), sino a lo que sucede inmediatamente después: “[a]lgo ocurre y el escenario se transforma. La detonación se produce puntual” (16). S narra entonces la explosión de la que trata una noticia que, “una tarde de años atrás”, lee en el periódico:

Pocas cosas hay en apariencia más gratuitas que detonar la intemperie, pero entonces lo macabro se disfrazaba de sinsentido o inocencia, también de cosa banal, reemplazando al verdadero rostro del terror [...] Aquella noticia hablaba de restos humanos esparcidos por una extensa superficie. Hay una palabra que lo describe muy bien: regados. Miembros regados, repartidos, ordenados en círculos imaginarios desde el centro inequívoco, la explosión.

---

<sup>45</sup> Véase “Memoria y experiencia urbana” de Berg (118).

Hacia cualquier lado que uno fuese, todavía a cientos de metros podía toparse con rastros, que por otra parte ya no eran más que señales mudas, aptas tan sólo para el epílogo: los cuerpos deshechos después de haber sufrido, separados en trozos y dispersos. Levanté la vista del diario [...] (17).

S supone que esta noticia que encuentra de casualidad mientras lee el periódico habla de las circunstancias en que murió M: “Probablemente al igual que otros, en ese momento creí conocer aspectos que la noticia no mencionaba. En mi caso, la explosión tenía un pasado doloroso, que comenzaba con el secuestro de M” (18). De esta manera, este episodio nos invita a adoptar una modalidad de lectura: los lectores debemos detectar en *Los planetas* la violencia dictatorial que resultó en la desaparición de M y que, así como enlaza el relato del sueño de Grino y la noticia de la explosión, enlaza imperceptiblemente los distintos y disímiles relatos de la novela.

Estos enlaces son múltiples, hasta excesivos, y aparecen a lo largo de la novela como veremos a continuación. Sin embargo, como nota Niebylski, el lector no se percata de “[l]a violencia, el temor y presencia del terror” inmediatamente, es más, se resiste a verlos: “la sorpresa que nos causa el verlos y no verlos casi al mismo tiempo contribuye al efecto de escalofrío que nos invade al darnos cuenta de nuestras limitaciones [...] *para enfrentarnos a lo excesivo*. En un abrir y cerrar de ojos, somos capaces de pasar por alto hasta las manifestaciones más extremas de lo inhumano” (2012b, 115, cursivas mías). Esto se debe, explica la autora, a que la escritura en la novela hace referencia al terror pero de manera indirecta o “de soslayo”, de tal manera que “una primera lectura no lleva necesariamente a una concientización del grado de violencia que se registra en sus páginas” (2012b, 111). Al comienzo del relato del ojo que encuentra M, el narrador señala que por el terraplén donde le gusta pasear a M, hay animales en descomposición: “Hasta las vías llegan gatos y perros moribundos, continuó, se recuestan a esperar sobre el fondo de la vegetación; otras

veces la gente los trae ya sin vida. Cuerpos muertos. Alguien camina y percibe un dejo dulzón” (66). En ese terreno baldío, M encuentra un ojo: “muy cerca de un riel y en la cima de un pequeño promontorio, finalmente aparecería: sobre el canto de dos piedras, como si fuera una tercera, estaba el ojo mirando hacia la horizontal” (69). Los comentarios que hace M al narrar este episodio aumentan su carácter siniestro al presentar como habitual y olvidable el hallazgo de restos de cuerpos: “No tenía motivos para sorprenderme [...] siempre se encontraban cosas, podían ser miembros, pedazos de miembros, partes enteras, órganos, etcétera” (76); “al poco rato como recuerdo ya lo tenía olvidado” (76).

En medio de este mismo relato se inserta otro, el de la madre que se suicida con su hijo pequeño: “M recuerda: una vez vio a una madre incapaz de suicidarse sin el hijo [...] Atravesado sobre las vías M recordó ese día cuando toda la estación se paralizó en una exclamación de horror al ver a la madre corriendo, abrazada al hijo” (73). M reflexiona entonces acerca de la imposibilidad de nombrar los restos regados de los dos cuerpos, y alude a la insuficiencia del lenguaje: “¿cómo darles un nombre a los restos apartados en las vías una vez que el tren pase?, ¿cómo llamar al sobretodo desgarrado, al zapato suelto pero todavía calzado, a la bufanda púrpura?” (73).

Niebylski sugiere que Marta, la niña con la que se encuentra la pareja de formoseños, “es víctima de una violación mientras vaga por los caminos” (2012b, 114). Efectivamente, según cuenta Marta, cierta noche alguien le da un empujón que la deja inconsciente. Cuando despierta al día siguiente, se siente “extraña consigo misma; como si un cuerpo nuevo, no necesariamente extraño, hubiese ocupado partes del propio” (94). La “caída” de Marta produce en ella un cambio, que la lleva a considerar que su nombre ha dejado de corresponderle de manera adecuada, y que la vuelve

“irreconocible” ante los formoseños que, al preferir “su memoria de Niña”, deciden abandonarla en medio de la naturaleza, por segunda vez (94).

A parte de Marta, Sito también es maltratado por su madre alcohólica (113). Mientras recorren la ciudad, M, su padre y S oyen el grito de una niña que acaba de ser violada (151), y poco después, oyen un disparo y ven a un hombre agonizante salir de una casa y desplomarse (157). Entre un suceso y otro, el padre de M narra la historia de un violador (154). De la acumulación de relatos mínimos de violencias cotidianas en la escritura de *Los planetas* brota el horror del secuestro y de la desaparición de M, que en un primer momento, como hemos visto, excede el lenguaje oral sumiendo a S y a todos los conocidos de M en el silencio.

Como estos ejemplos de violencia cifrada, y como sugiere la clave de lectura que debemos adaptar, la novela da cuenta del exceso creando un efecto de multiplicación mediante las repeticiones entre una historia y otra. De hecho, se multiplican los recorridos, la amistad y el influjo mutuo entre varias parejas de amigos, así como los cuerpos mutilados, objetos como fotografías o talismanes, cierta indeterminación del nombre, gestos y sueño, en distintas historias de la novela. La escritura dibuja cada narración como una órbita en torno a la memoria de M, así como los planetas describen más o menos la misma trayectoria en torno al sol. Ciertas narraciones, como aquellas sobre Sergio y Miguel o los formoseños, están más cercanas a la amistad y la desaparición, otras, como el relato que cuenta el padre de M sobre un violador o el relato de M sobre la obra de teatro, más distantes. La escritura multiplica en varias historias ciertos elementos fundamentales (como la amistad territorial) así como ínfimos detalles (como un tic nervioso) que conforman la memoria del amigo desaparecido. Varias narraciones, como planetas habitados por la memoria de M, multiplican su recuerdo. La memoria de M, que se encuentra entre y en todas las

historias, excede una única narración. Berg lo expresa de la siguiente manera: “La novela se extiende sobre los efectos migratorios y erráticos del pasado, en el hipotético e irreal destino de un personaje, que como un cuerpo ausente y fantasma migra, de escena en escena, de relato en relato” (2005, 118).

Un “deseo itinerante” (81) que los lleva a recorrer siempre más espacio, sea este urbano o rural, habita a las tres parejas de amigos que hallamos en la novela: a M y a S, a la pareja de formoseños, y a Sergio y Miguel. Como hemos mostrado más arriba, la imagen del cuerpo herido o fragmentado se repite igualmente en distintos relatos. Como veremos dentro de poco, las fotografías también se multiplican y devienen reliquias o talismanes. El talismán también vuelve en la historia de Sergio y Miguel que esconden amuletos o talismanes en una caja (51) y en aquella del almacenero que regala a M una moneda que él guarda “como un talismán” (175, 177). Así como el millonario que se hace pasar por el almacenero y regala dinero a la familia de M, Rosenfeld, el protagonista de la obra de teatro que cuenta M, se hace pasar por un viejo cruel y deja toda su fortuna a Raquel y a su modesta familia (208).

Otro ejemplo de sentimientos, objetos o gestos que se multiplican creando un efecto de exceso, es el tic nervioso de “mesarse el ojo izquierdo” que afecta a Sito (197) así como a los actores de la obra de teatro que cuenta M: “El síndrome que ha invadido a los actores, alzar la mano compulsiva para mesarse el ojo izquierdo, indica el caos anímico que domina a los personajes: una confusión que sólo a través de algo mecánico e inmaterial como un tic puede expresarse bien” (205).

Por otro lado, los formoseños y el narrador de la novela tienen un mismo sueño de simetría. La pareja de formoseños sueña que se encuentran a mitad de camino entre una montaña y un valle: “Hacia arriba estaba la montaña, hacia abajo el valle. Primero creyeron que los momentos del pasado común venían de arriba, y se

dispusieron a subir. Pero enseguida vieron que venían del río, y por lo tanto comenzaron a bajar. Cada llamada estaba seguida de su contrallamada” (101). Al final de la novela, el narrador cuenta un sueño en que él y M viajan en un vagón de tren, frente a frente junto a la ventanilla:

Alguien viene entonces desde adelante, caminando a tientas por el brusco movimiento del tren, y se sienta cuatro asientos más adelante de nosotros. De inmediato alguien viene desde atrás, caminando a tientas por el brusco movimiento del tren, y se sienta cuatro asientos más atrás de nosotros [...] a su izquierda, tenemos la impresión, ocurren las mismas cosas que a mi izquierda, cuando ello es imposible [...] cada uno tiene a su izquierda un paisaje idéntico (232).

Así es como S, él y M en el sueño pueden imaginar que son iguales. Este sueño materializa el proyecto de S de acoger la “sobrevida” de M: “de los pocos deberes y sentidos que él había elegido para sí, me impuse continuar y cumplir con el mayor número posible. Era una opción por la supervivencia” (35). La opción por acoger la supervivencia del amigo desaparecido lleva a S a intentar cambiar su nombre por el de M:

A lo mejor intentar es una palabra excesiva y deba decir “tender”, tendí a cambiar mi nombre por el suyo. Ya que él había tenido la desdicha de ser muerto, ya que era él quien había sufrido el martirio, me pareció justo que yo, habiendo quedado vivo, compensara su ausencia volcando su nombre sobre el mío. Pero no lo pensaba solamente como una compensación; era, más profundo o superficial, depende cómo se mire, un equilibrio que debía restablecerse. Sentía que con M habíamos alcanzado una penetración insólita y diversa, y que ella necesitaba restituirse aunque fuera de un modo puramente verbal o incluso nada más que figurado. Pero pese a lo simple y puntual del razonamiento, y dejando de lado la justicia o dignidad de la causa hay cosas imposibles (213).

En efecto, cuando S, o más bien Mirta, la empleada poco atractiva del Registro Civil que decide ayudarlo si se acuesta con ella, encuentra una manera para cambiar su nombre, S da marcha atrás por temor a “lo que pudiera pasarle a mi



recuerdo de M, a él dentro mío” (225). Según Erin Graff Zivin, el cambio de nombre hubiera hecho “colapsar el límite” entre S y M, y la reticencia de S muestra

una distinción entre el consumir al otro a través de la plena identificación con él, y el preservar al otro, dentro de lo mismo. En lugar de escribir *como* M, S debe seguir siendo S, para, de esta forma, transformarse en un escritor que, a través de su propia escritura, pueda testimoniar la desaparición de M (96).

De hecho, la escritura se presenta como el modo de acoger la sobrevida de M, preservando su recuerdo.

M comunica en sus relatos aquello que excede las palabras y los hechos, aquello que excede la información, y que hemos identificado con la experiencia comunicable que transmite el narrador según Benjamin, así como con uno de los significados del concepto de suplemento según Derrida: una plenitud que se suma a otra. Cuando M desaparece es otro tipo de exceso el que impide a los amigos y familiares de M hablar, es un exceso que corresponde a la experiencia dictatorial. Al igual que S en la novela, el filósofo Sergio Rojas escribe: “Faltan las palabras”. Rojas sugiere que esto se debe al hecho que “lo que ha de nombrarse es la falta misma, la *desaparición*” (182). Efectivamente, como hemos expuesto en la introducción, la experiencia de la transición es una experiencia inédita que podemos pensar como la experiencia de la *desaparición* de una experiencia. Al presentarse en la novela como un suplemento de la voz de M, en el segundo sentido que distingue Derrida, de un sustituto que indica un vacío (207-08), la escritura dirige nuestra atención hacia el “exceso de ausencia de M”, hacia la falta de su voz y de su cuerpo, hacia la desaparición de la experiencia de una plenitud.

#### 4) Fotografía

Analizamos ahora cómo la fotografía adquiere una función de suplemento tanto en el primer como en el segundo sentido, y transmite de esta manera los dos tipos de exceso de los que es cuestión en la novela, uno vinculado a la plenitud, el otro, a la falta de M. La diferencia entre lo indicial y lo simbólico en la novela marca los límites de la escritura e introduce una reflexión acerca de la posibilidad de dar cuenta del exceso de ausencia de M. La idea que tiene S de cambiar su nombre por el de M, y más precisamente la “decisión” de no hacerlo es coherente con la convicción de que de todos modos los nombres no corresponden a los seres que nombran, convicción que se manifiesta desde el inicio de la novela mediante la reiterada indeterminación de los nombres. Hasta el nombre de M, en realidad, podría ser cualquiera: “M de Miguel, o de Mauricio; también podría decir M de Daniel, ya que, como sabemos, detrás de las letras puede haber cualquier nombre” (18). En la primera y en la segunda historia de M, la desconfianza hacia el nombre radica en el hecho de que este no corresponde a una identidad. Al intercambiar sus nombres, Sergio y Miguel olvidan la propia identidad y son incapaces de recuperar “la plenitud perdida en la prehistoria de la infancia” (54). En la historia de los formoseños, el nombre de la niña con la que se encuentran en su vagabundeo por el norte, “Marta”, ya no parece adecuado en el segundo encuentro, después de la caída de la niña: “estaba convencida de que ‘Marta’, como señal, como sucedáneo verbal de su persona, difícilmente podía ser la palabra adecuada. Ese nombre correspondía a un pasado reciente, era cierto, pero también remoto, un pasado previo a la huida y a la caída, quizá se llamaba Mirta” (94); recordemos que “Mirta Soto” es el nombre de la empleada del Registro Civil con la que S entabla una relación con el propósito de cambiar su nombre por el de M.

La indeterminación y permutación de los nombres propios en la novela resaltan el vínculo particular entre el lenguaje y su referente. Según Friedrich Nietzsche, al percibir sensorialmente las cosas, el hombre transforma un impulso nervioso en imagen y la imagen en sonido. Dichas transformaciones que resultan en palabras, son “metáforas” que no corresponden a “esencias primitivas” que pretenden nombrar (11). La relación arbitraria y metafórica del lenguaje con su referente contrasta con la relación “indicial” que la fotografía establece con el suyo. Como sugiere André Bazin en “Ontologie de l’image photographique”, la fotografía es como una huella digital de su referente: “L’existence de l’objet photographié participe [...] de l’existence du modèle comme une empreinte digitale” (16). Sylviane Agacinski retoma esta idea al resaltar la originalidad del procedimiento fotográfico, que consiste en una huella luminosa que deja el referente sobre la película (92), y subraya que la huella fotográfica se presta para guardar la traza de lo “ya sido”, de lo que desaparece y de la desaparición: “Le ‘phénomène’ passager qui *continue de nous apparaître* alors qu’il a *disparu* acquiert ainsi, par sa trace disponible, une nouvelle forme de ‘présence’” (102, cursivas de la autora). De hecho, la fotografía se presenta reiteradamente en *Los planetas* como una superficie capaz de acoger y conservar trazas de lo que ya no es.

Las fotografías, o más bien, las descripciones textuales de imágenes fotográficas abundan en *Los planetas*: al comienzo, en el sueño de Grino; en la narración de la amistad entre el narrador y M; en el relato de los formoseños; hacia el final de la novela, en la “escena de plenitud” de Grino. Como hemos visto antes, la novela empieza con un sueño de Grino en el que una niña se cae de un árbol: “Las pequeñas piernas de Sela, que prefiguraban una belleza cierta y ejercían una atracción insólita teniendo en cuenta su edad, se malograban al chocar contra el piso” (15). Esta imagen hace pensar a Grino en las fotografías de colegialas nadadoras que

contemplaba de niño. Esas fotografías lo remiten desde el temor y el deseo del presente, a su infancia:

Alzaba y separaba las piernas de tal forma que Grino temía que en cualquier momento se abrieran, partiendo en dos su cuerpo delicado [...] En ese momento venían a la mente de Grino las fotografías de colegialas nadadoras [...] De niño había observado esas revistas ilustradas, las había contemplado hasta sentir las como algo consustancial a sí mismo; las fotografías con la hilera de cuerpos en primer plano (16).

Como nos enteramos en la “Segunda historia del padre de M” más adelante en la novela (159-67), Grino vive desocupado durante varios años, y es “un alcohólico privado”, que bebe únicamente dentro de su casa (163). El sueño en que recuerda las fotografías de colegialas nadadoras termina con la caída y la parálisis o muerte de la niña, y le hace sentir a Grino que la “impotencia” con la que ha convivido toda su vida es “inadecuada” (167). Esas fotos que Grino contempla de niño pasan a formar parte de su persona, de hecho, las siente “como algo consustancial a sí mismo”, y moldean, años más tarde, su experiencia de la impotencia, del desempleo y del alcoholismo.

En el cuento de M sobre la pareja itinerante de formoseños, cuando se instalan en Buenos Aires, los amigos empiezan un culto a la “memoria de Niña” de una niña llamada Marta, Mirta o Lesa (94), con la que se encontraron en distintas ocasiones durante su marcha sin rumbo por el campo. El culto tiene por soporte material cualquier foto o rostro impreso de niña (95). Lo que resulta extraño a los mismos formoseños, es que mientras “[e]l recuerdo de ella se multiplicaba a escala industrial” al acumular imágenes, ellos “eran impermeables a las niñas de carne y hueso” (96). La multiplicación de las imágenes evoca cierto exceso, y el extraño culto a la memoria de Niña, el valor cultural de la fotografía más significativa de la novela, el retrato de M.

S conserva la foto de M que este le dio en un intercambio de retratos que hicieron varios años antes del secuestro y con el que sellaron su amistad (23). Antes de entregarle su foto, M dice: “Guardemos estas fotos como talismanes, pero no como pruebas” (25). Así, M señala la distinción entre el valor cultural y el valor documental de la fotografía. La foto de M carece de valor documental pues la ampliación de la imagen borrona los rasgos y deforma la expresión de M. El retrato de M no documenta con la precisión que se espera de una prueba de cómo era M, y dirige más bien la atención hacia la materialidad misma del medio fotográfico:

*El retrato de M era el detalle ampliado de una foto sacada en la calle Humberto 1 -en el barrio de San Telmo. El volumen expandido de su cara borrona las facciones, el grano grueso del papel sugiere una expresión dramática, también menos espontánea, y en la boca abierta se distingue su proverbial marca, el hueco del incisivo ausente. Un poco por efecto de la ampliación y otro por su gesto, la cara está a punto de convertirse en mueca, aunque sin conseguirlo debido a la misma circunstancia que produce el efecto, la falsa proximidad de la cámara (24, cursivas del autor).*

La fotografía de M se aparta de la función de “prueba” que cobran las fotografías de los desaparecidos en el contexto dictatorial y postdictatorial argentino. Como sostiene Diana Taylor, en el ámbito de la denuncia de la desaparición de personas durante el terrorismo de Estado, especialmente por parte de las agrupaciones Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, las fotografías “present a kind of proof, evidence of the existence of the people in them” (2003, 176). Basándose en el trabajo de Allan Sekula, Taylor resalta que la fotografía, y en particular la foto carné, sirve de instrumento al Estado para clasificar y controlar a los individuos, convirtiéndolos en criminales o subversivos potenciales (2003, 178). En Argentina, cuando los militares deciden hacer desaparecer a los “subversivos”, hacen desaparecer también sus fotografías. Se trata, explica Taylor, de borrar cualquier traza de la vida del desaparecido: “The idea, supposedly, was that by disappearing the documentary evidence of a human life, one could erase all traces of

life itself [...] Destroy the photograph, destroy the credibility or the very existence of a life. Both the Madres and the military enact—in their own ways—the faith in photograph as one particular type of evidence” (2003, 177). Mientras que los militares destruyen fotografías de los desaparecidos para eliminar pruebas de su existencia, las Madres llevan las fotografías de sus familiares desaparecidos a la Plaza de Mayo, “el lugar más visible en Argentina”, para probar su existencia (2003, 180, 186). De la misma manera, las fotos sirven de prueba en los juicios a los militares por la violación de los derechos humanos. Al negarles a las fotografías que intercambian el valor de prueba, M y S se apartan de la retórica oficial en torno a los desaparecidos.

En cambio, el retrato fotográfico de M asume un valor cultural. “Guardemos estas fotos como talismanes, pero no como pruebas’, repetía como una oración o un verso, queriendo persuadirme con un énfasis mayor del que requería la circunstancia. En ese exceso e insistencia advertí un aliento religioso que buscaba ser protector” (25). Agacinski explica que si la fotografía, y en particular el retrato fotográfico, es un objeto de culto es porque la traza fotográfica está en una relación de contigüidad física con una cosa o persona. En tanto impresión de una huella luminosa, la fotografía supone un contacto entre la luz, el cuerpo del referente y la película. Según la autora, tomar una foto es una manera de conservar la huella de algo o de alguien. Ilustrando esta idea y con respecto al retrato, Agacinski recuerda un mito sobre el origen del dibujo:

Prendre une photo, hors de toute préoccupation artistique ou utilitaire, c’est d’abord vouloir garder l’empreinte de quelqu’un ou de quelque chose, avant même de vouloir en faire une image. Garder l’empreinte d’un visage, dès le geste de la jeune Dibutade inventant le dessin en traçant le contour de l’ombre de son amant, c’est le toucher. L’idée que le dessin a d’abord suivi la trace d’un visage aimé (son ombre) est un beau mythe parce qu’il unit la caresse, l’empreinte et l’image. Rien ne prouve qu’il ne s’agit que de voir

dans cette “circonscription de l’ombre” [...], ni que le regard ne touche pas ce qu’il regarde. (Laissons aux philosophes puritains la naïveté de croire que le regard est distant et respectueux) (111).

Agacinski continúa resaltando que la traza asume una parte de la sobrevida corporal del referente y sugiere que el valor cultural que sigue teniendo el rostro humano en la fotografía tiene que ver a la vez con el contacto y la pérdida de contacto: “La trace assume donc la part de survivance corporelle de la chose: avec elle un corps absent est encore là en tant que vestige. De là le culte religieux ou privé des *reliques*” (111, cursivas de la autora).

Las fotografías de niñas a las que rinden culto los formoseños se convierten en reliquias, la foto de M se convierte en talismán, según la afirmación del mismo narrador, “los objetos [...] como las fotos, en cualquier momento son pasibles de transformarse en talismanes o reliquias” (106). En una reflexión acerca de la magia de las fotos, el narrador razona que si les asignamos un poder sobrenatural a ciertos objetos (como las fotos, el encendedor del abuelo o el sombrero del padre) es porque creemos que al haber sido tocados por personas ahora ausentes, dichos objetos siguen ejerciendo una fuerza benigna:

de ellos emana una energía protectora [...] Ese poder sobrenatural, como tal, es independiente de nuestra conciencia y voluntad, actúa sin que lo advirtamos. Debido a esto podemos despreciar los objetos y condenarlos al estante más bajo del mueble donde nunca buscamos nada, porque representan a los responsables de nuestras desgracias, por eso somos capaces de indignarnos y renegar, y sin embargo, la fuerza benigna de las cosas que ellos tocaron continúa operando (195).

Tal como hemos visto con Agacinski, la foto guarda la huella de un contacto con el referente. La huella luminosa del cuerpo de M (su foto), al haber sido tocada por él, permite que su fuerza, el influjo que lo une al narrador y del que trataremos dentro

de poco, siga operando. Según S, “dándoles el valor de talismanes M [...] asignaba [a las fotos] un poder que ninguna prueba alcanza” (188). La fuerza benigna y el poder de la fotografía radica en su función de huella. Agacinski distingue en la fotografía dos funciones: la función de imagen que, por su similitud con lo visible, puede servir para recordar datos objetivos, que vinculamos con su valor documental, y la función de huella que consiste en conservar “trazas secretas, trazas de emoción, independientes de toda imagen visible” (110), que vinculamos con su valor cultural. Según la autora, la fotografía agrega el valor de huella a la imagen: “Certes, la ressemblance de l’image photographique avec le visible peut aussi servir de support à la remémoration. Mais la valeur d’une photo, du point de vue de la mémoire, n’est pas là. À la valeur d’image, liée à la ressemblance, la photo ajoute une valeur d’empreinte” (110). Esto nos remite al exceso que acompaña la palabra de M, a las trazas que el narrador deja en el relato o a las huellas que el alfarero imprime en la vasija de arcilla, de los que ha sido cuestión en la primera parte de este análisis. Es más, la “falsa proximidad de la cámara” (24) que resalta S al describir la fotografía de M, alude a una lejanía que nos remite al aura, o a “la irrepitible aparición de una lejanía” que Benjamin halla tanto en el arte del relato como en el retrato fotográfico:

Ce n’est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l’image trouve son dernier refuge. Dans l’expression fugitive d’un visage d’homme, l’aura nous fait signe, une dernière fois (“L’oeuvre d’art”, 285).

Gracias a su valor de huella y a su valor cultural, la fotografía cumple una función de suplemento de la presencia de M, en el sentido de una plenitud que se suma a otra, y comunica un exceso semejante a aquel que brota de la voz y del gesto de M.



Por otra parte, a la vez que resalta la carencia del valor documental de las fotos, M afirma que “son mudas” (25), lo cual nos remite al mutismo que se apodera de los amigos y familiares de M luego del secuestro, al exceso de ausencia de M que les “quita el habla”. Así, la fotografía aparece como un suplemento en el sentido de un sustituto que señala el vacío, la falta de la presencia de M, si algo conserva de él, es tan solo una huella luminosa de lo que fue.

Es más, en este mismo sentido, el medio fotográfico asume también la función de suplemento de la escritura e indica y compensa un defecto o una falta de la escritura: una relación indicial que la una a su referente. Precisamente, Luz Horne sostiene que “[e]n la narrativa de Chejfec la apelación a lo fotográfico y, por lo tanto, a lo indicial, aparece cuando el texto intenta decir algo que no se puede poner en palabras” (135). Sin embargo, no aparece ninguna imagen fotográfica en la novela, todas las fotos de las que trata son descritas mediante la escritura. De hecho la escritura asume en *Los planetas* la tarea de reproducir verbalmente una imagen visual. Se trata de una función ekfrástica, como hemos visto en el capítulo precedente sobre *Lumpérica*, la “ekfrasis”, según Alberto Moreiras, “es una vieja figura que [...] ha llegado a referirse a toda reproducción verbal de obras artísticas perceptibles mediante el sentido visual, y también mediante el auditivo” (1999,141-42). Ahora bien, como afirma W. J. T. Mitchell, “[a] verbal representation cannot represent—that is, make present—its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do” (152), y lo que suscita la ekfrasis es del orden de la esperanza o del deseo, Mitchell trata de una “ekphrastic hope” (156), y Moreiras del “deseo de un objeto ausente” (1999, 142), un deseo que la escritura no llega a cumplir. Por lo tanto, las fotografías reproducidas verbalmente en *Los planetas*, resaltan los límites de la escritura.

La última fotografía de la novela se encuentra en la “escena de plenitud” que imagina Grino para tolerar la tristeza, y que consiste en el recuerdo de una foto de las olas del mar. Según Grino, la foto revela la condición “artificial, e incluso mecánica” del paisaje natural (211). El referente mismo de la foto, el mar, no es más que “metáfora”, es decir que el mar remite a su vez a otro referente: “así como la foto era una muestra parcial y a su manera falsa de un modelo impreciso, del mismo modo el mar, las olas y la playa que bordeaba el agua como un anillo de ceniza no eran más que simples metáforas de la libertad” (212). El narrador de la escena de plenitud, continúa esta meditación y sugiere que en las fotos hay una verdad trascendente: “algo capaz de soportar la multiplicación y el uso, como las olas y especialmente las fotos, tenía arraigada una verdad trascendente a lo simple y cotidiano” (212). Lo que la fotografía trasciende es la presencia: más allá de la presencia del referente (ausente), lejos de él en el tiempo y en el espacio, el medio fotográfico guarda y multiplica (la foto puede ser multiplicada) las trazas del pasado, de lo ya sido. Por otro lado, la foto de las olas del mar remite a dos referentes heterogéneos: el mar, referente de la fotografía en sí, y “la libertad” referente metafórico del mar. En el primer caso, entre la foto y el mar, existe un vínculo indicial, en el segundo, entre el mar y la libertad, se trata de uno simbólico. Mientras que en la meditación de Grino la fotografía pasa de un registro indicial a uno simbólico, lo que aquí nos interesa es resaltar que, al convertirse en un suplemento de la escritura, el medio fotográfico le presta su carácter indicial para que esta se vuelva huella del exceso, huella de la experiencia de la desaparición de M<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> El artículo de Horne “Fotografía y retrato de lo contemporáneo” ofrece otra perspectiva sobre lo indicial en la escritura de Chejfec.

## 5) Espacio urbano

Así como la escritura y la fotografía, la ciudad es también una superficie de inscripción del exceso, tanto del exceso de plenitud como del exceso de ausencia de M. S sugiere que la escritura se transforma en huella, aunque aluda a un proceso inverso, en que las huellas se convierten en escritura: “Nadie imaginaba que al cabo de los años estas caminatas terminarían así, adoptando la forma de palabras puestas sobre papel” (149). La comparación entre las palabras de la novela y las huellas de sus caminatas con M por la ciudad señala que, como la escritura, el espacio urbano es un medio.

Resaltando lo que la ciudad y diversos medios poseen en común, demostrando cómo los medios de comunicación constituyen las ciudades y cómo estas sirven de modelo para aquellos, Friedrich A. Kittler argumenta que ‘the city is a medium’: “[R]ecord, transmit and process information—this is the most elementary definition of media. Media can include old fashioned things like books, familiar things like the city and newer inventions like the computer” (722). Kittler coincide con Scott McQuire, quien plantea en *The Media City* que el espacio urbano es inseparable de los medios modernos: “Rather than treating media as something separate from the city [...] I argue that the spatial experience of modern social life emerges through a complex process of co-constitution between architectural structures and urban territories, social practices and media feedback” (vii)<sup>47</sup>. En su trabajo, el autor sigue principalmente a Benjamin, según él mismo declara (viii).

De hecho, Benjamin nos lleva a concebir la ciudad como un medio. En “Le conteur”, “Sur quelques thèmes baudelairiens” y “L’oeuvre d’art”, el autor demuestra

---

<sup>47</sup> Desde otra perspectiva, Ángel Rama ha propuesto una convergencia entre el espacio urbano y el medio escrito; véase *La ciudad letrada*.

cómo tanto la prensa, el cine y la ciudad de la era industrial moldean la experiencia del choque moderna. Junto al espectador de cine aparece en la modernidad otro personaje: el espectador urbano, el *flâneur*, una figura emblemática de la experiencia moderna a la que Benjamin dedica varias páginas del *Libro de los pasajes*<sup>48</sup> y de “Sobre algunos temas”. Según McQuire: “[f]or Benjamin, the *flâneur* was the most precise register of the ambivalence of this new social experience” (40).

En “La obra de arte”, al cotejar distintos medios, Benjamin afirma que tanto la arquitectura como el cine producen un modo de recepción “táctil” o “por distracción”<sup>49</sup>. El modo de recepción por distracción característico del espectador de cine o del habitante urbano logra evitar la capa protectora que forma la conciencia para proteger al sujeto del choque y que impide que sus impresiones entren en el ámbito de la experiencia (*Erfahrung*) y de la memoria involuntaria (“Sur quelques thèmes”, 341; ver McQuire, 153). Este modo de recepción hace del espacio urbano y del cine dos

---

<sup>48</sup> En *The Dialectics of Seeing*, Susan Buck-Morss “reescribe” el libro inconcluso de Benjamin, *El Libro de los Pasajes*, con el objeto de iluminar la experiencia benjaminiana del mundo que describe: “It is a [...] text, a story (of nineteenth-century Paris) told within a story (of Benjamin’s own historical experience) with the goal of bringing to life the cognitive and political power of the *Passagen-Werk* that lies dormant within the layers of historical data of which it is composed” (ix).

<sup>49</sup> “[L]’histoire [de l’architecture] est plus longue que celle de n’importe quel autre art et pour rendre compte de la relation qui lie les masses à l’oeuvre d’art, il est important de penser aux effets que cet art exerce sur elles. Les édifices font l’objet d’une double réception: par l’usage et par la perception. En termes plus précis: d’une réception tactile et d’une réception visuelle [...] La réception tactile se fait moins par voie d’attention que par voie d’accoutumance [...] *des tâches qui s’imposent à la perception humaine aux grands tournants de l’histoire il n’est guère possible de s’acquitter par des moyens purement visuels, autrement dit par la contemplation. Pour en venir à bout, peu à peu, il faut recourir à la réception tactile, c’est à dire à l’accoutumance.* L’homme distrait est parfaitement capable de s’accoutumer. Disons plus: c’est seulement par notre capacité d’accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu’elles nous sont devenues habituelles. Au moyen de la distraction qu’il est à même de nous offrir, l’art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles. Et comme au demeurant, l’individu est tenté de se dérober à ces tâches, l’art s’attaque à ces tâches, l’art s’attaquera à celles qui sont les plus difficiles et les plus importantes toutes les fois qu’il pourra mobiliser les masses. C’est ce qu’il fait aujourd’hui au cinéma. *La réception par la distraction [...] a trouvé dans le cinéma l’instrument qui se prête le mieux à son exercice.* Par son effet de choc, le cinéma favorise un tel mode de réception” (“L’oeuvre d’art”, 311-13, cursivas del autor).

medios privilegiados para hacer la experiencia y enfrentarse a los desafíos de la modernidad. En *Los planetas*, la ciudad transmite la experiencia de la pérdida de experiencia: el espacio urbano, que aparece como un suplemento de la presencia de M, en el primer sentido que distingue Derrida, como una plenitud que se agrega a otra plenitud, “le *comble* de la présence” (207), termina borrado cuando, una vez que falta M, S intenta recuperar su recuerdo.

Para Benjamin la ciudad es un medio en el que los seres humanos dejan indicios y trazas de su existencia, conformando así un texto que es posible leer o descifrar, como resalta Graeme Gilloch en *Myth and Metropolis*:

For Benjamin, the buildings, spaces, monuments and objects that compose the urban environment both are a response to, and reflexively structure, patterns of human social activity. The buildings of the city, and its interior setting in particular, form casings for action in which, or on which, human subjects leave ‘traces’, signs of their passing, markers or clues to their mode of existence. Benjamin states that ‘living’ means leaving traces [...] the city’s architecture forms secret, unwritten ‘text’ to be read (6-7).

De manera similar, para S el espacio urbano es una superficie que acoge las huellas del paso de la gente. Es cuestión, en distintos momentos y en ciudades distintas, de marcas y trazas que “hablan” y conmueven. Ocurre en Caracas: “Un reguero de marcas sobre la calle indicaba las acciones de la gente; marcas contradictorias, casi siempre agresivas, que hablaban de la falta de paz” (173); y en Buenos Aires: “Allí sentí una tonta emoción, sin motivo, como me ocurrió otras veces, cuando vi algunas calles con el empedrado ondulante: pliegues y estribaciones como si se tratara de una labor geológica a escala humana, efecto del incansable paso de los camiones” (193). Aquello que pasa por la ciudad deja huellas, tal como nota S con respecto a las líneas de colectivos: “*Las líneas suprimidas perduraban como huellas abiertas, surcos vivos de la memoria*” (102, cursivas del autor).

Los protagonistas de *Los planetas* comparten una “amistad territorial” (137)<sup>50</sup>. Pasean por Buenos Aires sin destino fijo o según un recorrido preestablecido en búsqueda del auto robado del padre de M. La ciudad no es sólo el escenario de los recorridos de M y S, es el lugar en que aprenden a pensar, a conversar y a caminar “en su sentido más pleno” (108). Es también el lugar en que viven el influjo mutuo: el cuerpo de uno está sometido a la atracción del cuerpo del otro, y el “extrañísimo suceso” de haberse chocado con su amigo frente a un quiosco de revistas después de haberse despedido, es una “señal” de ello (110).

Los amigos experimentan la fuerza recíproca que los une en carne propia. Uno es sensible a lo que el otro siente: “yo, a kilómetros de distancia, aunque no supiera nada de M en ese momento, de todos modos recibía señales [...] de su recorrido. Los ruidos [que M y su padre] escuchaban se acercaban a mí -los escuchaba verdaderamente- pese a la distancia. Los olores provenían confusos, mezclados, pero poco a poco se definían” (189). Se manifiesta, otra vez, el influjo mutuo, cuando los amigos se topan en una esquina de la avenida Caseros: “Y esas fuerzas, vimos claro, eran la conjunción alrededor de cuyo poder gravitábamos sin pausa. Ese poder casi siempre nos unía, protegiéndonos de toda distancia” (194).

El lugar de experiencias compartidas es la ciudad. Esta determina la trayectoria de M y S, y a la vez, los recorridos de los amigos transforman el espacio, le confieren una naturaleza que lo excede:

La ciudad estaba atravesada por líneas imaginarias de nuestros cuerpos en movimiento, trazos y dibujos incorporados a la geografía, pero ellas no

---

<sup>50</sup> Niebylski resalta el interés de Chejfec por el espacio: “En varias ocasiones el autor ha dicho tener [...] mucho [interés] en la construcción del espacio en sus novelas. Notable ya en *Los planetas*, a partir de *El aire*, la importancia del espacio se vuelve fundamental en las creaciones literarias del autor” (2012a, 11).

habrían existido sin Buenos Aires, como evidentemente tampoco nuestra relación [...] lo esencial pasaba por nuestros diagramas, que al dibujarse sobre el territorio le conferían al tramado conocido de la ciudad una categoría adicional, la convertían en *más* espacio, en *otra* superficie (147, cursivas del autor).

S pone de relieve que lo “esencial” de la “amistad territorial” no es el espacio sino el recorrido y sus huellas: “el tiempo, incluso el mismo espacio, es una excusa subalterna, respecto del único elemento esencial, el camino oblicuo [...] en cuyo recorrido como bajo las aguas se va acumulando el limo, huella y trabajo de la distancia” (137). Lo que les interesa entonces a S y a M es el exceso que le confieren sus recorridos al espacio, los dibujos de sus cuerpos en movimiento que convierten a la ciudad en “más espacio, en otra superficie” (147). Este exceso es el de la experiencia vinculada a la presencia, experiencia de la plenitud. Se trata del mismo que transmite M al contar relatos (60), y justamente, como lo hemos mencionado antes, S compara el modo que tiene M de recordar, y olvidar, historias con su desorientación espacial. Según el narrador, “M siempre careció de orientación [...], [u]na esquina a dos cuadras de su casa era muda, no le decía nada [...] [y] tenía un conocimiento confuso y enredado de la topología de la ciudad” (32). Y cuando M cuenta un relato “[e]staba al tanto de todos los detalles [...] pero [...] cuando el relato se interrumpía podía quedarse en ascuas sin poder reaccionar, como si de pronto se viese abandonado en la geografía más abstrusa, sin orientación alguna [...] [Entonces] funcionaba el mismo tipo de sensor espacial, nada más que en este caso referido a las historias” (64). Tanto la voz y el gesto de M al contar relatos como los recorridos de los amigos por la ciudad transmiten o producen un exceso que vinculamos con la primera acepción del concepto de suplemento descrita por Derrida, “une plénitude enrichissant une autre plénitude” (207), y con la experiencia comunicable (*Erfahrung*) de Benjamin.

Ahora bien, vista la importancia de la ciudad en su amistad con M, en el intento de recuperar el recuerdo del amigo desaparecido, S recorre las calles de la ciudad en busca de alguna traza de él, en el curso de “inevitablemente anónimas y más o menos tristes visitas a su barrio, los alrededores de lugares frecuentados y demás” (105), pero fracasa. Berg escribe: “el recuerdo en las novelas de Chejfec es [...] la experiencia de un itinerario” (2012, 48). Debemos agregar que en el caso de *Los planetas*, el recuerdo nos enfrenta a la experiencia de un itinerario perdido. Al final del penúltimo capítulo, S cae en cuenta de que los rastros de la presencia pasada tienden a desaparecer y terminan borrados:

En la última época volví a caminar, como poco después del secuestro, por la avenida Dorrego. A veces lo hacía desde Corrientes y otras desde Warnes, también tomaba Martínez Rozas. Incluso ahora frecuenté su cuadra donde, como dijera Sito, el tiempo no ha pasado. Y en todas las oportunidades verifiqué una nostalgia cada vez más diluida, el eco de una presencia paulatinamente más delgada. Las paredes, como sucede en esa calle, pueden mantenerse igual, pero el calor o el frío que recostados sobre ellas hemos percibido, el juego oblicuo de los ojos con que nos acostumbramos a mirarlas, el modo como recibieron por años el sudor de nuestros cuerpos, el espesor de nuestras voces y las intenciones de nuestras miradas, todo eso se ha borrado, sólo existe bajo la forma de rastros cada vez más débiles. Y si este es el futuro para todas las cosas, si este es el futuro del pasado, ir mezclándose con las formas de olvido, distorsionando cada vez más la evocación hasta borrar las huellas que dejamos y nos dejan, que son las que en definitiva nos mantienen en pie, me pregunto entonces por el verdadero papel nuestro (226).

Aquí, el desvanecimiento de las huellas de los cuerpos en la superficie de la ciudad parece deberse al paso del tiempo. Sin embargo, en otro momento, S sugiere otra explicación, y es que cuando desaparece M, desaparece también el espacio: “El espacio, [...] una vez que faltó M acabó borrado” (105), y luego de reflexionar sobre el



exceso de ausencia de M, la sensación del narrador es la siguiente: “se diluía el espacio” (132).

Podemos interpretar este extraño suceso a partir del título de la novela. En distintas ocasiones, S y M sugieren que las trayectorias de la gente por el espacio urbano son como las órbitas de cuerpos celestes. En efecto, la vida cotidiana de la gente en la ciudad es comparada con la trayectoria de los planetas en el universo: “*Protegidas en sus hogares, día tras día las personas entraban, como los planetas, en un hemisferio de sombra*” (103, cursivas del autor). Para los amigos, la gravitación de los cuerpos celestes y las elipses que dibujan son similares a la influencia relativa y a los recorridos de las personas, como lo demuestran las siguientes meditaciones de S y M: “Incluso los astros y cuerpos celestes [...] que parecen navegar por el espacio con una libertad precisa, a millones de kilómetros de nuestra incierta influencia, en realidad se someten a una compleja relación de fuerzas que en momento alguno los deja en paz, tanto es así que no resulta difícil prever sus movimientos” (79-80). Y más adelante:

A veces pienso que andamos por la ciudad como planetas, siguiendo una trayectoria individual y con una misma posición relativa navegamos según dibujos uniformes [dijo M]. Pero los planetas no se mueven así -lo corregí- en todo caso serán las “estrellas”, los “astros”. (M ya no escuchaba.) Así, el movimiento aparente de aquello que está en el cielo y que de manera genérica llamamos estrellas se convirtió, por obra de casualidad, en clave y emblema de nuestro vínculo: pese a los vacíos y distancias que pudieran producirse, eventualmente y como quien dice, entre los dos, siempre habría una influencia recíproca, pautada por simples principios de equilibrio y compensación, ley suprema de nuestros cursos y recorridos, al mismo tiempo dirigidos por su organización solidaria (110-11).

Ahora bien, como el movimiento de cada planeta depende de la suma de las gravitaciones de los demás cuerpos celestes, la falta de M afecta a cada uno de los demás cuerpos que orbitan en la urbe. Los miembros de la familia de M se ocultan y se

borran: “aunque los padres de M estuvieran persuadidos, y obraran en consecuencia, de estar habitando la cara oculta de un planeta [...] ellos preferían borrarse, hacerse transparentes” (21); “más palpable, era el triste silencio tras el que su familia tendía a ocultarse” (22). El cuerpo de la madre se achica: “la madre de M esa tarde llevaba un cuerpo menor, más chico; se había reducido” (36). El narrador de la novela termina desorbitado, en Caracas, muy lejos del espacio bonaerense en el que solía gravitar cuando M estaba en vida, así como el mismo Chejfec, que de Buenos Aires se va a vivir a Caracas: “Un mediodía [...] iba caminando por una avenida hacia el norte. El domingo caraqueño [...] es calmo y silencioso” (173); al final del último capítulo está indicado el lugar en que se termina de escribir la novela: “*Caracas, julio de 1994*” (233, cursivas del autor). Es más, al desaparecer uno de los cuerpos, las órbitas de los demás se alteran, se desdibujan y el espacio de sus trayectorias y de su atracción, termina borrado. Vuelvo a citar: “El espacio, esa ilusión tan real, o más precisamente esa acotada ciudad habitual donde nuestra identidad recíproca se ponía de manifiesto, una vez que faltó M acabó borrado” (105). Como sugiere Berg, en la “aventura espacial” que propone la novela, “Buenos Aires exhibe las marcas de su historia o las huellas de un tiempo percibido en vías de su disolución” (2005, 120). Es así, en su propia disolución, que el espacio urbano da cuenta del exceso de ausencia de M, y registra la experiencia de la desaparición de una experiencia.

En el curso de una de sus caminatas en compañía de S, M expresa el deseo de que sus recorridos por la ciudad dejen marcas elocuentes en la superficie:

*Si los recorridos que seguimos por la ciudad, juntos o separados, quedaran marcados se verían dibujos asombrosos [...] y el esquema de la figura, o en todo caso la naturaleza de los cambios y movimientos, habría de permanecer por siempre [...] ¿Hay un lugar donde los recorridos hablen por nosotros sin necesitar nuestro énfasis? El otro no respondió. Si existe, no*

*sabemos dónde está; y si no existiera deberíamos inventarlo* (108-09, cursivas del autor).

Mientras que para Michel de Certeau los caminantes escriben un texto urbano (141) y sus recorridos por la ciudad conforman un lenguaje (149), en *Los planetas* la escritura toma la forma de una caminata. De hecho, Berg advierte que en las novelas de Chejfec, escribir es una manera de caminar:

Son novelas, las de Chejfec, que construyen cierta ficción teórica sobre el arte de caminar y escribir. Como si escribir fuera, ante todo, un peregrinar, lento y moroso, por las palabras [...] El arte de dar vueltas por las frases también una manera de caminar, como variante de la pausa y la demora narrativa [...] La escritura de Chejfec, su paseo, es un paseo por la lengua, por las palabras (2012, 45-7).

Es más, mediante la escritura de *Los planetas*, S inventa el lugar que desea M: la escritura de la novela se convierte en huellas impresas de las trayectorias de los amigos. Vuelvo a citar: “Nadie imaginaba que al cabo de los años estas caminatas terminarían así, adoptando la forma de palabras puestas sobre papel” (149). Así, la escritura deviene en *Los planetas* un suplemento de los recorridos de los amigos por la ciudad, en el sentido de algo que “reemplaza” y que “interviene en lugar de” como escribe Derrida (1967, 208), un sustituto que señala precisamente la falta o la desaparición de la experiencia territorial que unía a S y M, cuando este estaba en vida.

Tanto M como S resaltan el mutismo del espacio urbano. M señala no solo la falta de huellas sino también el silencio de sus recorridos por el espacio. Al no poder recuperar el espacio que habitó M, S observa: “[E]l espacio es mudo, nada nos dice, carece de superficie” (106). Como en el caso de las fotografías, “mudas” (25), el mutismo del espacio alude a la pérdida de la voz, del gesto y del cuerpo de M que

daban vida a sus relatos y a la incapacidad de hablar que invade a los amigos y familiares de M desde el secuestro, indicando la desaparición de un tipo de experiencia, indisociable de la figura del narrador. A la vez, las fotografías y los recorridos por la ciudad descritos en la novela le prestan a la escritura un carácter indicial, un carácter de huella. Así, al incorporar en su paseo por la fotografía y el espacio urbano una naturaleza indicial, y desde la tradicional función de suplemento con respecto a la palabra oral, la escritura de *Los planetas* acoge el exceso de presencia y de ausencia de M, se deja leer como una traza de M y de su pérdida, una huella de la desaparición de la experiencia.

## Capítulo III

### Los juguetes de Albertina

*Los rubios* (2003) es una película de Albertina Carri sobre la memoria de sus padres, Ana María Caruso y Roberto Carri, militantes montoneros secuestrados en 1976, al principio de la última dictadura militar argentina. Puesto que la directora del film tenía solo tres años cuando desaparecieron sus padres, casi no tiene recuerdos de ellos. Albertina declara en el film: “yo no me acuerdo de nada”. El problema al que se enfrenta la directora es cómo transmitir una experiencia de la militancia de sus padres y de la dictadura, si no se acuerda de aquella época. En vez de reconstruir el pasado, de intentar comunicar experiencias que no recuerda haber vivido o experiencias ajenas, Albertina opta por transmitir precisamente la experiencia de la falta de experiencia de las generaciones postdictatoriales.

El cuestionamiento sobre la transmisión intergeneracional de la memoria corresponde a lo que los estudios de memoria han llamado “postmemoria”, en base a trabajos como el de Marianne Hirsch acerca de la memoria de los hijos de sobrevivientes del Holocausto. Esta noción se ha extendido al contexto argentino para pensar en la memoria de la generación de los hijos de los desaparecidos de la última dictadura.

En su artículo sobre *Los rubios*, Gabriela Nouzeilles define la postmemoria de la siguiente manera: “the novel setting and acting out of a secondary, post-generational memory that differs from traumatic memory because of its generational distance, and from history because of its strong personal and emotional connection with the past” (265). La crítica señala que la manifestación más importante de la

postmemoria en Argentina es la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Esta agrupación continúa la labor de las organizaciones Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que es, escribe Nouzeilles: “a claim for justice based on biological identity and family ties, for the conservation of memory, and against the silencing and covering up of a criminal past” (265).

La creación de H.I.J.O.S. en 1995 coincide con un cambio en el ámbito de la memoria de la dictadura en Argentina. Como sostienen Mora González Canosa y Luciana Sotelo en su texto sobre la reconfiguración de la memoria, a mediados de los noventa se empieza a tratar abiertamente la militancia política de los desaparecidos, aspecto que hasta entonces se omitía sistemáticamente. De hecho, en esos años, la figura de “víctima inocente” que prevalecía en los testimonios recogidos por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1983) con el objeto de denunciar el terrorismo de Estado, cede el paso a la “figura del militante”, que recupera e idealiza la lucha política de la mayor parte de las víctimas de la dictadura. Junto con la celebración del militante surge la tendencia entre muchos hijos de desaparecidos a asumir el legado político de los padres como propio, según Nouzeilles: “incapable or unwilling to question their parent’s righteousness, [children of the disappeared] tend to define themselves as ghostly re-enactments of their political choices” (272). Como veremos, el film de Albertina Carri no adopta ninguna de estas posturas: Ana María Caruso y Roberto Carri no aparecen como víctimas inocentes ni como héroes, y su compromiso político es presentado como perteneciente a una época pasada.

El hilo conductor de *Los rubios* es la búsqueda, por parte de Albertina y su equipo, de datos, detalles, recuerdos que puedan ayudarlos a descubrir quiénes y cómo eran los padres de la directora. El film incluye entrevistas con vecinos del barrio en el que vivía la familia, con amigos y compañeros de militancia de los padres, escenas de

animación con Playmobil de recuerdos de infancia, de recorridos en auto, de una prueba de ADN en las oficinas de Antropología Forense, escenas en el campo donde vivió Albertina de niña, escenas del rodaje de la película, de reflexiones y discusiones con los miembros del equipo sobre cómo hacer la película.

La fragmentación y heterogeneidad del film forman parte de una apuesta estética por una película sobre la memoria que no ofrezca un relato acabado y de fácil consumo. A propósito, Albertina declara: “Y lo que no se entendía es que esta también es una película en formato memoria, pero que no tiene que ver con la memoria de supermercado” (citada en Garibotto y Gómez, 107). De hecho, como demuestran Verónica Garibotto y Antonio Gómez, *Los rubios* desafía “el consenso discursivo que corre el riesgo de homogeneizar todos los productos” sobre la memoria (110).

Por esta razón, a pesar de ser solo uno entre tantísimos textos filmicos que abordan el tema de la memoria producidos en la Argentina postdictatorial<sup>51</sup>, *Los rubios* recibe una atención particular y suscita todo un debate sobre la manera en que se puede o no hacer una memoria de la militancia setentista. Para una parte de la crítica especializada detractora del film, *Los rubios* resulta irreverente con respecto a la lucha de toda una generación de militantes, y al explicar por qué, alude a distintos recursos estéticos de la película: la actuación de Analía Couceyro para representar a Albertina Carri además de la actuación de la misma Albertina, interpretando su propio rol de directora; la mediación de los testimonios de los compañeros de militancia de Ana María Caruso y Roberto Carri, que no aparecen directamente al espectador, sino en pantallas de televisores que, conectados a un VHS, reproducen la grabación de las entrevistas; las pelucas rubias con las que se disfraza todo el equipo de *Los rubios* en la

---

<sup>51</sup> Por ejemplo: *La Historia oficial* (1985) de Mario Puenzo, *El exilio de Gardel* (1986) de Pino Solanas, *Muro de silencio* (1993) de Lila Stantic, *Historias cotidianas* (h) (2001) de Andrés Habegger, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeiro, *I Figli* (2003) de Marco Becchis, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué.

última escena y que le dan el título al film; las animaciones con muñecos Playmobil que ponen en escena recuerdos de la infancia de Albertina. Este último fue “el recurso que provocó más escozor”, como resalta María José Punte (2).

Precisamente, a partir de este recurso, el juego y los juguetes, explicamos la polémica que suscitó *Los rubios*, y analizamos la película. En la primera parte de este análisis, nos interesa el rol de los juguetes en la controversia generada por *Los rubios*. Mostraremos que los Playmobil entran en conflicto con una ideología de la época de los padres de Albertina y sus compañeros militantes, y de una parte de la crítica contemporánea, y veremos que el juego en general da lugar a un enfrentamiento y a una ruptura con el pasado. En la segunda parte, analizamos cómo, mediante el juego, *Los rubios* articula una experiencia de la falta de experiencia de las generaciones postdictatoriales. Exponemos las distintas acepciones de “jugar” poniéndolas en relación con la experiencia, basándonos en textos de Walter Benjamin, para luego ver cómo el juego o actuación en *Los rubios* desplaza la mirada del espectador de la experiencia vivida hacia la falta de experiencia. Después, mostraremos que, mediante el juego y el sentido del tacto, el film logra transmitir la experiencia de la ausencia. Finalmente, en la tercera parte, demostramos que al jugar con restos y trazas del pasado, el film se enfrenta, por un lado, al discurso oficial sobre la memoria, y por otro, a la herencia de la militancia política de los padres desaparecidos, lo cual explica la controversia provocada por *Los rubios*.

### **1) La controversia**

En la primera parte de este análisis, destacamos el rol de los juguetes en la controversia generada por *Los rubios*. Presentamos para empezar ciertas críticas que subrayan la irreverencia de la película, y luego las ponemos en relación con la



impertinencia del uso de los Playmobil con respecto a la ideología de la generación de los padres de la directora y con la carga conflictiva del juego en general.

## **Polémica**

Una carreta con palas en miniatura, una vaca de cartón, flores y caballos de plástico, dos muñecos adultos y uno niño entrando a una casita de campo, constituyen la primera escena de *Los rubios*. Se trata de la primera escena de animación con juguetes Playmobil. En la segunda, un muñequito niño entra y se encierra en una casa; luego, de la misma casa sale un muñeco adulto que se ve, sucesivamente, con distintos sombreros y cascos, mientras se escucha en off a la actriz en el rol de Albertina hablar de la identidad:

Dice Régine Robin que la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad. En mi caso, ese estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia, en las que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo. Y hoy, decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad. Construirse a sí misma sin aquella figura que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianidad, no siempre muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria<sup>52</sup>.

En la tercera, un muñequito nada en una piscina mientras otros muñecos juegan al volley o beben sentados en el pasto escuchando música. En la cuarta, seis muñecos sentados contemplan la puesta del sol en un cielo de cartón y otros bailan junto a una fogata. En la quinta, dos muñecos adultos caminan en una carretera mientras se oye a la actriz, haciendo el papel de Albertina, contar un recuerdo de su infancia. En la sexta y última animación Playmobil, dos muñecos en un carro amarillo llegan a un grifo donde

---

<sup>52</sup> (28:40), a partir de ahora, pondré estas indicaciones en el cuerpo del texto.

una pareja les entrega un objeto difícil de identificar, vuelven a subir al carro y, una vez en la autopista, son abducidos por un ovni. Luego, a ese mismo lugar, llegan caminando tres muñequitos rubios.

En su análisis sobre la película, Punte pone en evidencia el rol de los Playmobil en la polémica que generó el film:

El recurso que provocó más escozor [...] fue el de la utilización de muñequitos Playmobil para contar el hecho dramático central de todo el relato: el secuestro de los padres de Carri y su posterior desaparición. Molestó por lo que fue visto como un gesto de “indolencia”, es decir, de incapacidad para sentir dolor (Kohan citado por Aguilar). También fue tildado de frivolidad, lo que abrió un debate acerca del documental. Había algo de miniaturización en la elección de los juguetes (1).

En efecto, el juego resulta irrespetuoso con respecto al pasado de Ana María Caruso y Roberto Carri y de toda aquella generación que se comprometió con la militancia. Martín Kohan escribe en su artículo sobre *Los rubios*, que con las escenas de animación con muñequitos Playmobil, Albertina Carri aplica directa y literalmente lo que Giorgio Agamben llama “el país de los juguetes” (29)<sup>53</sup>. A partir de su lectura de *Pinocho*, en particular del episodio donde Lucignolo describe el país de los juguetes, a partir también de textos como “Le jeu comme structure” del lingüista Émile Benveniste, de *La Pensée Sauvage* y “Le Père Noël supplicié” de Lévi-Strauss, entre otros, Agamben sostiene que la historia es aquello que transcurre entre la sincronía y la diacronía, entre la estructura que asegura un tiempo cíclico y la sucesión de acontecimientos que conforma un tiempo lineal (2002, 131-35). El rito convierte la diacronía en sincronía, el juego convierte la sincronía en diacronía, y ambos son indisolubles. Ninguna sociedad humana vive solamente en el tiempo sincrónico, en la

---

<sup>53</sup> María José Punte recurre también al mismo texto de Agamben, intitulado “El país de los juguetes. Reflexiones sobre el juego y la historia”, para pensar la utilización de los juguetes en función del trabajo de duelo.

pura estructura<sup>54</sup>, así como ninguna sociedad humana vive absolutamente en el tiempo diacrónico, en una pura sucesión de acontecimientos. Si todas las sociedades humanas tienen historia, es porque producen una brecha entre la sincronía y la diacronía:

Si l’histoire, comme l’admettent désormais tous les anthropologues et comme les historiens le reconnaissent volontiers, n’est pas le patrimoine exclusif de certains peuples, [...] ce n’est pas parce que toutes les sociétés vivent dans le temps, dans la diachronie; c’est parce que toutes les sociétés produisent des écarts différentiels entre diachronie et synchronie (2002, 133).

Kohan ve en *Los rubios* “una aplicación directa y literal” del país de los juguetes, esto es, un lugar ideal sin estructura, donde el juego habría convertido todo en diacronía y suprimido de este modo la historia. Un ejemplo sería el juego con los muñequitos Playmobil que pone en escena el secuestro de sus padres mediante el imaginario de las películas de ciencia ficción: de noche, un hombre y una mujer van en auto por una carretera, cuando desciende del cielo un ovni que se los lleva a ambos<sup>55</sup>. Al presentar la abducción extraterrestre como la causa de la desaparición de sus padres, la directora “suprim[e] una realidad, la de la violencia política”, escribe Kohan (29).

Asimismo, Javier Campo y Christian Dodaro en “*Los rubios* no, ¿qué es el cine militante?” acusan al film de Carri de convertir la historia en juego: “En *Los rubios* hay un gesto político: la negación. De la voz de los otros, de las memorias. Todo se transforma en el bello mundo de la niñez burguesa, que trastoca la historia en juego, en *collage* con top toys” (3). En esta cita, Campo y Dodaro ponen en relación los

---

<sup>54</sup> La estructura asegura un tiempo cíclico por la alternancia y repetición del tiempo de la fiesta (2002, 136), se puede pensar por ejemplo en los días feriados del calendario que interrumpen el tiempo lineal de la diacronía.

<sup>55</sup> Aguilar señala que se trata de una escena que remite en particular a *El día que paralizaron la tierra* (1951) de Robert Wise, puesto que la sonorización de la escena proviene de esta película, en *Otros mundos* (188).

juguetes con la irreverencia que se le reprocha a *Los rubios*. De hecho, varios críticos denuncian la “descortesía”, la “hostilidad” y la “falta de respeto” por parte de Albertina hacia el mundo de sus padres. Para Kohan, Carri exhibe los testimonios de los compañeros de militancia de sus padres, y a la vez,

los somete, a través de las actitudes que la actriz asume mientras transcurren, a un régimen de descortesía ciertamente significativo. La actuación de Couceyro es en estos casos el despliegue de un vasto muestrario de modos de desconsideración: da la espalda a la imagen grabada de quienes hablan, desoye, desatiende, ensaya gestos o se pone a hacer otra cosa (28).

Según Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*: “La indiferencia, incluso la hostilidad, frente al mundo de sus padres agudiza la distancia que el film mantiene con lo que se dice de ellos y con los sobrevivientes amigos que dan su testimonio” (147). Campo y Dodaro resaltan la falta de respeto hacia los militantes compañeros de Roberto Carri y Ana María Caruso en tono despectivo: “Que a Albertina Carri le importe un pito lo que dicen Alcira Argumedo<sup>56</sup> y otros compañeros de sus padres en las entrevistas es un problema de ella. Que el día del estreno Dolores Fonzi y Juan Cruz Bordeu<sup>57</sup> ocupen el espacio central de la sala y los compañeros de los padres de Carri se tengan que sentar en los pasillos también” (3). Por su lado, Ana Amado pregunta en “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”: “¿Qué decir de una película que muestra una manada de vacas con mayor frecuencia y nitidez que la que concede a la figura de unos padres, cuya desaparición y ausencia se mencionan como núcleo de la propuesta?” (70). Así pues, *Los rubios* suscita malestar y hasta indignación en una

---

<sup>56</sup> Compañera de militancia de Roberto Carri y Ana María Caruso, socióloga y política argentina, que da su testimonio en el film de Carri.

<sup>57</sup> Actores argentinos.

parte de la crítica, dando lugar a varios debates. En lo que sigue sugerimos que esto se debe al juego y el empleo de juguetes en la película.

### **De la (im-)pertinencia de los Playmobil**

Trataremos de la pertinencia, o impertinencia, del uso de los Playmobil en *Los rubios*, argumentando que los muñequitos Playmobil entran en conflicto con la ideología antiimperialista de los padres de la directora: según una perspectiva antiimperialista, los Playmobil reproducen en miniatura y contribuyen a la expansión del imperialismo. Puesto que Sarlo, Kohan, Campo y Dodaro comparten con los padres de Albertina ciertos esquemas de pensamiento, perciben como irreverente el hecho que esta película sobre la memoria de militantes montoneros incluya animaciones con Playmobil.

Examinemos el vínculo entre los muñequitos y el contexto político en que los padres de la directora fueron secuestrados. En el sitio web oficial de Playmobil<sup>58</sup> se encuentra un diagrama cronológico que narra en dieciocho idiomas la prehistoria de los muñequitos de plástico. En la década de 1920, la compañía alemana Geobra Brandstätter, fundada en 1876, empieza a fabricar todo tipo de juguetes de metal, como alcancías, teléfonos, cajas registradoras y balanzas. En 1954, la producción pasa del metal al plástico y unos años después la compañía se expande gracias al éxito internacional del hula hoop (el aro que se hace girar alrededor de la cintura). A principios de los setenta, el aumento del precio del plástico y de los costos de producción llevan al jefe de desarrollo de Geobra, Hans Beck, a reducir el tamaño de

---

<sup>58</sup> <[http://store.playmobilusa.com/on/demandware.store/Sites-US-Site/en\\_US/Page-Show?cid=FUNFACTS](http://store.playmobilusa.com/on/demandware.store/Sites-US-Site/en_US/Page-Show?cid=FUNFACTS)>. Web 31 de diciembre 2014.

los juguetes y a concentrarse en los muñequitos de 7,5 cm y en sus accesorios, presentados con mucho éxito en la Feria Internacional del juguete de Nuremberg en 1974. En las décadas de los setenta y ochenta, los productos Playmobil son comercializados en varios países, entre los cuales figura Argentina. Los Playmobil se venden hoy en los cinco continentes y se encuentran “en las habitaciones de los niños de todo el mundo”.

Miremos ahora el “contenido representativo” del Playmobil. Los muñequitos representan a adultos, ancianos, niños, bebés y también animales. Cada juego está compuesto de muñequitos y accesorios. En la web de Playmobil los “productos” están clasificados por tema. Si bien los temas incluyen mundos y criaturas fantásticos o de otras épocas (“El Mundo de los Dragones” o “Caballeros”, por ejemplo), la mayor parte de los temas consisten en aspectos varios (profesiones, actividades de ocio, medios de transporte, etc.) de un modo de vida occidental contemporáneo y globalizado. De hecho, si Playmobil nos brinda “The Entire World in Play Format”, como se lee en su página web, es porque los juguetes de esta línea son una miniaturización de modelos económicos y culturales del capitalismo multinacional, que viene imponiéndose en el mundo entero desde la segunda guerra mundial<sup>59</sup>. Es más, como demuestra Beryl Langer en sus textos sobre la infancia y los juguetes en la era del capitalismo global, los juguetes como Playmobil forjan sujetos consumidores.

A nivel cronológico, la aparición y comercialización de los Playmobil corresponde a los años de la última dictadura en Argentina (1976-1983): Albertina Carri, como muchas personas de su generación, jugaban posiblemente con Playmobil durante la “guerra sucia”. A nivel ideológico, cabe explicitar el vínculo entre los

---

<sup>59</sup> Según Ernst Mandel en *Late Capitalism*, y Fredric Jameson en “Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism”.

Playmobil y el imaginario político de los militantes de los años setenta, como los padres de Albertina. Tal como se puede apreciar en la revista *Antropología del Tercer Mundo* donde fueron publicados varios artículos de Roberto Carri, padre de Albertina y sociólogo, y de otros intelectuales a fines de los sesenta e inicio de los setenta, el “imperialismo” es un sistema de dominación mundial, y el antiimperialismo es su “antítesis crítica” que permite entenderlo y combatirlo. Según Aldo Marchesi en su artículo acerca de la imaginación política del antiimperialismo, este se radicaliza en las décadas de los sesenta y setenta cuando la revolución cubana representa para muchos “el camino para una modernización latinoamericana alternativa al capitalismo”. Marchesi explica que, según André Gunder Frank, uno de los pensadores más influyentes y representativos del imaginario político antiimperialista en aquellos años, el sistema capitalista produce subdesarrollo: algunos países centrales se desarrollan gracias a las riquezas expropiadas a zonas periféricas, que en razón de tal expropiación se subdesarrollan. Esta estructura económica de dependencia que se viene arrastrando desde la época colonial impide el desarrollo económico independiente de las naciones latinoamericanas. Los únicos que pueden quebrar dicha estructura son los sectores populares, puesto que no están ligados a los intereses de los países centrales y la única manera de hacerlo es a través del socialismo.

El imperialismo posee también una dimensión cultural. Como nos lo enseñan por ejemplo Octavio Getino y Fernando Solanas del “Grupo Cine Liberación” en su manifiesto “Hacia un tercer cine”, el imperialismo genera e impone modelos y valores necesarios a su expansión (98). La colonización cultural debe ser combatida con una cultura nacional, esto es, con una cultura que responda a “las necesidades de desarrollo y de liberación de cada pueblo” (102). La descolonización de la cultura constituye un medio y un fin para la lucha antiimperialista. Roberto Carri sostiene: “El imperialismo es el modo de vida de la sociedad capitalista contemporánea, su

estructura determinante”. Los juguetes Playmobil, producto extranjero cuyos modelos provienen del capitalismo “tardío” o “multinacional”, forman parte de “un modo de vida”, el imperialismo, del cual es necesario liberarse según el pensamiento antiimperialista que orienta la militancia política de intelectuales como Ana María Caruso y Roberto Carri.

Con esto en mente, aparece casi contradictorio el empleo de muñequitos Playmobil para representar recuerdos relativos al secuestro de los padres montoneros, y se entiende la molestia que esto suscita en la crítica que pretende que un trabajo de memoria debe hacerse desde los esquemas ideológicos de la militancia política de los setenta (Sarlo, 147). Surge, en efecto, un choque al contraponer la militancia de izquierda de aquellos años con estos juguetes, mediante los cuales el capitalismo constituye a los niños en consumidores (Langer).

El empleo de los Playmobil en *Los rubios* resulta provocador, pues produce un enfrentamiento entre el pasado de los padres y la memoria que de él hace la hija, entre una cosmovisión antiimperialista y la mirada lúdica que el film pone sobre la militancia política y la desaparición de personas. De hecho, el juego y los juguetes son un lugar de conflicto entre el niño y las generaciones que lo preceden, como exponemos a continuación apoyándonos en textos de Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Giorgio Agamben y Eduardo Bustelo sobre el juego y la infancia.

### **El “alma” del juguete**

En “Morale du joujou”, Baudelaire considera la manía infantil de destrozarse los juguetes como una manera de buscarles el alma. Se trata, según el poeta, de la primera “tendencia metafísica” del niño:



La plupart des marmots veulent surtout *voir l'âme*, les uns au bout de quelque temps d'exercice, les autres *tout de suite*. C'est la plus ou moins rapide invasion de ce désir qui fait la plus ou moins grande longévité du joujou. Je ne me sens pas le courage de blâmer cette manie enfantine: c'est une première tendance métaphysique. Quand ce désir s'est fiché dans la moelle cérébrale de l'enfant, il remplit ses doigts et ses ongles d'une agilité et d'une force singulières. L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps, il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelques fois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort; enfin il entr'ouvre, il est le plus fort. Mais *où est l'âme?* (140, cursiva del autor).

Al comparar al niño y su juguete con “el pueblo que asedia las Tullerías”, Baudelaire señala la carga histórica contenida en el juguete así como el *conflicto* generacional al que da lugar el juego de los niños.

El alma o esencia del juguete que busca el niño, es algo “eminente histórico”, escribe Agamben, es “lo Histórico al estado puro” (2002, 124). Los juguetes y los juegos, explica el filósofo, tienen modelos sagrados o económicos. Muchos de los juegos que conocemos provienen de ceremonias sagradas, luchas rituales y prácticas adivinatorias<sup>60</sup> de otros tiempos, pero objetos que hoy seguimos usando también devienen juguetes al ser miniaturizados, como por ejemplo los carros, las pistolas, las cocinas eléctricas (2002, 123); un ejemplo notorio que acabamos de ver son los Playmobil y nuestro mundo contemporáneo en miniatura. El juguete permite captar la historicidad contenida en su modelo, sostiene Agamben:

Ce que le jouet conserve de son modèle sacré ou économique, ce qui survit de lui après son démembrement ou sa miniaturisation, ce n'est rien d'autre que la temporalité humaine dont il était le réceptacle, sa pure essence

---

<sup>60</sup> “Tel jeu de ballon, par exemple, porte la trace de la représentation rituelle d'un mythe où les dieux se disputaient la possession du soleil; la ronde était un ancien rite matrimonial; les jeux de hasard dérivent des pratiques divinatoires; la toupie et les échecs étaient des instruments de divination” (2002, 121).

historique. Le jouet est une matérialisation de l'historicité contenue dans les objets, qu'une manipulation d'un genre particulier lui permet d'extraire (2002, 125).

Desde una perspectiva más material, Benjamin aborda la cuestión de la historicidad del juguete concentrándose en su modo de producción en “Russian Toys”. Este texto fue escrito a raíz de un viaje en 1926 a la Unión Soviética, donde visitó el Museo Kustamy de arte regional que poseía una gran colección de juguetes rusos del siglo XIX, y Sergiev Posad, una ciudad conocida por su manufactura de juguetes. Según Benjamin, el niño percibe en el juguete artesanal el modo de producción propio de los campesinos y artesanos, y a la base de la relación entre el niño y el juguete está el deseo de saber cómo ha sido construido.

The toys of all cultures were products, initially, of a cottage industry. The stock of primitive forms in use by the lower groups in society, the peasant and the artisans, provided the sure foundation for the development of children's toys up to the present. There is nothing remarkable about this. The spirit of which these products emanate—the entire process of production and not merely its result—is alive for the child in the toy, and he naturally understands a primitively produced objects much better than one derived from a complicated industrial process. Herein, incidentally, lies the legitimate basis of the modern trend to produce “primitive” children's toys. If only our artisans would not so often forget when doing this that it is not only constructive, schematic forms that appear primitive to the child, but rather the total construction of his doll or his toy dog, insofar as he can imagine how it is made. This is just what he wants to know; this first establishes his vibrant relationship with toys (107).

El juguete artesanal exhibe, entonces, un proceso de producción y un modo de vida, y deviene portador de una temporalidad histórica que transmite al niño que juega con él. Con respecto a los juguetes “de moda” en nuestra época de capitalismo global, Langer demuestra, desde una perspectiva sociológica, cómo constituyen a los niños en consumidores al estimular su deseo sin nunca saciarlo. Por otro lado, Langer

afirma que el juguete no pertenece a una esfera aparte, al mundo “sagrado” de la infancia que estaría al resguardo de la vida económica y política, tal como lo presentan las campañas publicitarias de la industria cultural infantil. Al contrario, la imagen del mundo “encantado” de la infancia oculta la realidad de la explotación infantil para la fabricación de los juguetes que vende (2002, 69). De hecho, en otro de sus textos sobre los juguetes, “The Cultural History of Toys”, Benjamin afirma: “[C]hildren do not constitute a community cut off from everything else. They belong to the nation and the class they come from. This means that their toys cannot bear witness to any autonomous separate existence, but rather are a silent signifying dialogue between them and their nation” (116). Precisamente, Benjamin nos invita a considerar los juguetes como un lugar de confrontación entre el niño y las generaciones que lo preceden (118). En “Old Toys”, Benjamin indica una diferencia entre la percepción de los juguetes que tienen los adultos y aquella que tienen los niños, al comentar: “they tend to show what adults understand by toys rather than what children expect from them” (101). En “Toys and Play”, Benjamin sugiere que, en los juguetes, se da un enfrentamiento entre el adulto que ofrece el juguete y el niño que lo recibe, entre las expectativas del adulto con respecto al uso que el niño dará al juguete y al juego del niño (118).

Es sin duda alguna lo que ocurre con el juguete predilecto de Albertina Carri: la cámara. En la película, junto con los Playmobil, las pelucas, y otros juguetes, aparece la cámara, manipulada la mayor parte del tiempo por Albertina. *Los rubios* es el producto del juego de Albertina con la cámara y el medio cinematográfico, y como hemos visto antes, este resulta irrespetuoso para una parte de la crítica comprometida con los valores de la generación anterior a la de la directora. Los detractores del film consideran que Carri no usa bien la cámara y las posibilidades que ofrece el medio cinematográfico, ya que el film no corresponde a las expectativas que tienen con

respecto a una película sobre la memoria, de la misma manera que los adultos constatan, desconcertados, el uso imprevisto que le dan los niños a algunos juguetes diseñados para cumplir una función determinada. El juego de Carri con la cámara suscita un conflicto generacional y político.

Benjamin enfoca el conflicto provocado por el juego desde una perspectiva generacional en “Toys and Play”:

The fact is that the perceptual world of the child is influenced at every point by traces of the older generation, and has to take issue with them. The same applies to the child’s play activities. It is impossible to construct them as dwelling in a fantasy realm, a fairy-tale land of pure childhood or pure art. Even where they are not simply imitations of the tools of adults, toys are a site of conflict [...] (118).

En otro de sus textos, intitulado “Chantier”, aparece el juego como una actividad en la que el niño recoge restos y desechos del trabajo de los adultos para crear nuevas constelaciones, un “mundo” distinto de aquel de los grandes. Benjamin escribe:

Les enfants [...] se sentent irrésistiblement attirés par les déchets qui proviennent de la construction, du travail ménager, ou du jardinage, de la couture, ou de la menuiserie. Ils reconnaissent dans les résidus le visage que l’univers des choses leur présente à eux seuls. Ils les utilisent moins pour imiter les oeuvres des adultes que pour instaurer une relation nouvelle, changeante, entre des matières de nature très différente, grâce à ce qu’ils parviennent à en faire dans leur jeu. Les enfants créent ainsi eux-mêmes leur monde de choses, petit monde dans le grand (161).

El niño nace en un mundo que le preexiste y, viviendo en él, se enfrenta a las trazas del pasado en el presente. El juego aparece, según la concepción de Benjamin, como un medio, un lugar, donde se enfrenta y desafía el legado de las generaciones precedentes.

Tal es el objeto de la infancia, sugiere Eduardo Bustelo en *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Bustelo parte de las reflexiones de Agamben

acerca del vínculo entre el juego, el rito y el tiempo: mientras que el juego rompe el lazo entre el pasado y el presente al convertir la estructura en una sucesión de acontecimientos, esto es, transformando la sincronía en diacronía, el rito suprime el intervalo que separa el pasado del presente al recoger los acontecimientos en una estructura sincrónica, es decir, transformando la diacronía en sincronía. Según esta tendencia que convierte la diacronía en sincronía, escribe Bustelo, el rol de la infancia es aquel de asegurar la continuidad entre pasado y presente:

El enfoque sincronizado del tiempo plantea la infancia como pura repetición. El niño sería un ser-que-precede-a-lo-mismo. Esto presupone que la única *función de la infancia es la transmisión del pasado al presente asegurando su continuidad*. Y, desde el punto de vista familiar, hace fantasear a los padres en los hijos como proyección narcisista de ellos mismos hacia el futuro. La visión del árbol familiar, donde todas las ramas con sus nuevos gajos pendientes concurren a un tronco central y único, es una buena imagen de una infancia sujeta a su origen: una infancia “originada” que debe renunciar a la originalidad. Es como originar un ser cuyo objetivo es permanecer idéntico a sí mismo, a lo eterno y lo inmutable. *Esto es como pensar que la infancia pierde su objeto, que es el cambio, la renovación, la apertura y el juego.* (145-46, cursivas mías).

La meditación de Bustelo nos lleva a concebir el juego como una manera que tiene la infancia de liberarse de la función de transmitir y perpetuar el legado de sus predecesores, y de llegar a ser “ruptura”, “separación”, “quiebre” (146). De hecho, al dar lugar a una confrontación y hasta a una ruptura con el legado de las generaciones pasadas, el juego tiene una dimensión política que Baudelaire expresa en el extracto de “Morale du joujou” citado al inicio de este apartado: “comme le peuple qui assiège les Tuileries”... el juego hace estallar el continuum de la historia.

En efecto, Albertina desempeña la “viril” tarea del materialista histórico según Benjamin: aquella de “hacer estallar el continuum de la historia” en el encuentro con el pasado (“Sur le concept d’histoire”, 441). Al contrario de lo que sostienen Sarlo

y Kohan, que *Los rubios* aparta el pasado, Carri se acerca al pasado como el materialista histórico, y esto en el modo del enfrentamiento propio del juego. Los carteles con las letras en formato Playmobil intercalados a lo largo del film condensan la apuesta estética de *Los rubios* por el juego, en la que se producen choques nacidos del encuentro con el pasado dictatorial. Las letras en formato Playmobil conforman palabras y oraciones que hablan de sucesos de la dictadura militar (7:00), del terrorismo de Estado (55:55), y de orfandad (44:00). Entonces, se da un choque entre la forma, las letritas redondeadas provenientes del logo de Playmobil que aluden a la imaginación y al juego de los niños, y el contenido, hechos e impactos del terrorismo de Estado durante la dictadura. Los carteles, al situar al espectador en el mundo infantil de los juguetes con las letras Playmobil, provocan un encuentro brutal con la realidad de la violencia política de los setenta a la que hacen referencia las frases que tienen escritas. La apuesta estética de *Los rubios* no pretende preservar una continuidad o coherencia entre el pasado y la narración del pasado en el presente. Al contrario, aspira a una confrontación tanto con el legado de la generación de militantes que vivieron y murieron bajo la dictadura como con el discurso dominante sobre la memoria. Así el gesto político en *Los rubios* no es el de la “negación del pasado” como pretenden Campo y Dodaro (3), sino el del enfrentamiento con el pasado y con las normas que rigen la memoria, como veremos en la tercera parte, al analizar la película,.

Hemos presentado en esta primera parte el rol de los juguetes en la controversia producida por *Los rubios*. Hemos visto que los Playmobil entran en conflicto con una ideología de la época de los padres de Albertina y sus compañeros militantes, y de una parte de la crítica contemporánea. Hemos mostrado además que el juego en general da lugar a un enfrentamiento y una ruptura con el pasado. Hasta ahora, ha sido cuestión de demostrar que la carga conflictiva del juego y los juguetes es en gran medida responsable de la polémica generada en torno a *Los rubios*. En las

siguientes páginas analizamos cómo, precisamente mediante el juego, *Los rubios* articula una experiencia de la desaparición.

## **2) Experiencia de la falta de experiencia y de la ausencia**

Veinte años después del final de la última dictadura militar argentina (1976-1983), Albertina Carri se enfrenta a la pregunta siguiente: ¿cómo las generaciones postdictatoriales pueden tener o hacer una memoria de la dictadura, de una época que no han vivido o de la que no tienen recuerdos? La memoria que propone *Los rubios* consiste en transmitir la experiencia de la falta de experiencia vivida y de la ausencia, y en confrontar las normas que rigen los textos sobre la memoria así como el legado de la generación de los padres de Albertina Carri. El objetivo del siguiente análisis es mostrar cómo *Los rubios* moldea esta memoria de la desaparición mediante el juego. Para empezar, exponemos las distintas acepciones de jugar con las que trabajaremos en este análisis y destacamos el vínculo entre el juego y la experiencia a partir de algunos textos de Benjamin. Luego, veremos que mediante el juego, *Los rubios* desplaza la mirada de la experiencia vivida hacia la falta de experiencia y logra transmitir una experiencia de la ausencia.

### **Jugar**

Aquí presentamos distintas acepciones de “jugar”: jugar en el sentido de manipular y entretenerse con juguetes, jugar a ser otro, jugar un papel o actuar frente a un público y jugar en el sentido de apostar en los juegos de azar. Luego ponemos en relación el juego con la experiencia a partir de los textos de Benjamin.

La acepción de jugar que ha sido más discutida en la polémica en torno a *Los rubios* es la de manipular y entretenerse con juguetes. Benjamin trata explícitamente de los juguetes antiguos y modernos, de su historia, del uso que hacen de ellos los niños, de lo que proyectan en ellos los adultos y de la relación que establece el niño con el mundo en que le toca vivir mediante el juego, principalmente en “Old Toys”, “The Cultural History of Toys”, “Toys and Play” y “Chantier”.

Otra acepción de jugar muy común, sobre todo entre los niños, es aquella de jugar a ser otro, “[a] penchant for creative mimicry, for pretending to be somebody or something else”, escribe Miriam Bratu Hansen en su artículo dedicado al juego en el cine en el pensamiento benjaminiano (6-7). Benjamin escribe acerca de este sentido de jugar en algunas viñetas del libro dedicado a su hijo Stefan, *Enfance berlinoise vers mil neuf cent*, y reflexiona sobre la facultad mimética del ser humano en “The Lamp”, “On the Mimetic Faculty” y “Doctrine of the Similar”. Cito un extracto de este último texto: “Children’s play is everywhere permeated by mimetic modes of behavior, and its realm is by no means limited to what one person can imitate in another. The child plays at being not only a shopkeeper or teacher but also a windmill and a train” (694).

Actuar es otro sentido de jugar, muy cercano al de jugar a ser otro. Bratu Hansen escribe: “The notion of play as creative mimicry shades into a second meaning of the German word: *Spielen* as *Schauspielen*, that is, performing or acting a part before a specially assembled audience. Both senses of play are evocatively conjoined in Benjamin’s ‘Program for a Proletarian Children’s Theater’” (7). En efecto, “jugar” es también actuar, jugar un papel. Benjamin reflexiona sobre la actuación, particularmente frente a una cámara en “L’oeuvre d’art”.

Por último, *Spiel* se refiere también al juego de azar. Es con respecto a esta acepción de jugar que Benjamin destaca explícitamente el vínculo entre el juego y la



experiencia. En “Sur quelques thèmes baudelairiens”, Benjamin sostiene que el jugador reproduce los reflejos mecánicos que la máquina desarrolla en el obrero (364):

Les gestes que provoque chez [le salarié industriel] le processus automatique du travail se retrouvent aussi dans le jeu, qui exige un rapide mouvement de la main pour déposer un mise ou pour prendre une carte. Ce qui est “saccade” dans le mouvement de la machine s’appelle “coup” dans le jeu de hasard. Si le geste du travailleur qui actionne la machine est sans lien avec le précédent, c’est justement parce qu’il n’en est rien de plus que la stricte répétition. Chaque mouvement étant ainsi séparé de celui qui l’a précédé qu’un coup de hasard d’un autre coup, la corvée du salarié est, à sa manière, l’équivalent de celle du joueur. Le travail de l’un comme de l’autre est vidé de son contenu (364-65).

Así como en las fábricas “[le travail] est imperméable à l’expérience” (363), en el juego, “l’ordre de l’expérience est suspendu”, escribe Benjamin en una nota a pie de página (367). Una y otra actividad impiden que el trabajador y el jugador vayan acumulando sabiduría o *savoir-faire*, lo cual corresponde a la experiencia en el sentido de *Erfahrung*, según Bratu Hansen: “experience accumulated over a lifetime and through generations” (8). En sus actividades respectivas, tanto el obrero como el jugador se enfrentan al choque característico de la experiencia moderna (*Erlebnis*), que Bratu Hansen define como “the isolated, incidental experience that corresponds to a mode of perception governed by shock” (8).

A pesar del tono pesimista del ensayo con respecto al ocaso de la experiencia (*Erfahrung*) en la modernidad que recalca Bratu Hansen (8), las reflexiones de Benjamin sobre la imagen del jugador en la poesía de Baudelaire dejan entrever la posibilidad de que el juego sea justamente una manera de adaptarse al choque de la vida moderna. En “Notes on a Theory of Gambling”, Benjamin escribe: “Gambling generates by way of experiment the lightning-quick process of stimulation at the moment of danger” (citado en Bratu Hansen, 10), y requiere del jugador un

excepcional estado de alerta física y mental. Es lo que Benjamin llama “inervación”: “a non destructive, mimetic incorporation of the world” (9). Bratu Hansen sugiere que la inervación permitiría contrarrestar el efecto destructivo y anestesiante del choque, o la “fracasada [...] recepción de la tecnología” (6), y hasta haría posible: “[to] turn the threatening future into a fulfilled ‘now’” (Benjamin citado en Bratu Hansen, 10).

Por otra parte, refiriéndose esta vez al juego de los niños en general, Benjamin sostiene que la repetición es la ley que preside en el mundo del juego: “We know that for a child repetition is the soul of play, that nothing gives him greater pleasure than ‘Do it again!’” (“Toys and Play”, 120). Se refiere al hecho de que un niño puede volver a ver la misma película varias veces al día, todos los días durante semanas, cantar la misma canción hasta que los grandes se aburran, reírse de la misma mueca varias veces seguidas, pedir que se le cuente el mismo cuento hasta el cansancio del narrador, pedir a un adulto que lo asuste una y otra vez para gritar cada vez con tanto pánico como la primera, etc. En *Au-delà du principe de plaisir*, texto en que Benjamin basa parte de su reflexión sobre la experiencia moderna <sup>61</sup>, Sigmund Freud formula la hipótesis siguiente:

L’enfant répète tout aussi bien l’expérience vécue empreinte de déplaisir pour la raison qu’il acquiert par son activité une maîtrise bien plus fondamentale de l’impression forte qu’il ne le pouvait en la vivant de façon purement passive. Chaque répétition renouvelée semble améliorer cette domination à laquelle il aspire, et même lors d’expériences vécues empreintes de plaisir, l’enfant ne peut se lasser des répétitions et il s’en tiendra inexorablement à l’identité de l’impression (34-5).

Siguiendo a Freud, Benjamin concibe el elemento de repetición presente en el juego como una manera de domesticar la experiencia del choque, convirtiéndola en hábito:

---

<sup>61</sup> Véase “Sur quelques thèmes baudelairiens” (341).

An adult relieves his heart from its terrors and doubles happiness by turning it into a story. A child creates the entire event anew and starts again from the beginning. Here, perhaps, is the deepest explanation for the two meanings of the German word *Spielen*<sup>62</sup>: the element of repetition is what is actually common in them. Not only “doing as if” but a “doing the same thing over and over again,” the transformation of a shattering experience into habit—that is the essence of play [...] Habits are the forms of our first happiness and our first horror that have congealed and become deformed to the point of being unrecognizable (“Toys and Play”, 120).

Bratu Hansen plantea que el cine es el medio de repetición por antonomasia y que Benjamin llega a considerarlo como un medio que presenta al hombre moderno la posibilidad de enfrentarse a la alienación de su propia experiencia:

[Benjamin] invested the cinema with the hope that it could yet heal the wounds inflicted on human bodies and senses by a technology bent on the mastery of nature; the hope that film, as a sensory-reflexive medium of second technology, that is, rooted in play, offers a second, though perhaps last, chance for reversing sensory alienation, the numbing of the human sensorium in defense against shock and the concomitant splitting of experience. “In the cinema,” Benjamin writes in *One-Way Street*, “people who are no longer moved or touched by anything learn to cry again” (28-9).

Ahora bien, ¿qué pasa con el juego y la ley del juego en *Los rubios*? Desde los primeros diez minutos de la película, el medio cinematográfico se afirma como un lugar donde hay tiempo y espacio para la repetición, es decir, para el juego. Esto lo podemos apreciar cuando, luego de que la actriz se haya presentado: “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz, y en esta película represento a Albertina Carri” (7:17), se repite el plano donde Analía está de pie al borde de un camino en el campo, de perfil a la cámara. El plano, que dura aproximadamente dos segundos, va de derecha a izquierda, y se repite unas dieciocho veces, apenas la actriz queda fuera de campo (La penúltima vez el plano es más largo y la actriz queda fuera de campo más tiempo, hasta

---

<sup>62</sup> “The German word *Spielen* means both ‘to play’ and ‘games’”(“Toys and Play”, 121).

que vuelve a aparecer). La banda sonora hace eco al motivo visual subrayando, es decir, la repetición: se oye el mismo acorde varias veces según una estructura rítmica que vuelve una y otra vez hasta el final de la escena.

El film incluye no solo la mejor sino varias tomas de la mayor parte de las entrevistas a la actriz haciendo el papel de Albertina, o en otros casos, por lo menos indica que hubo otras tomas de una misma escena. Por ejemplo, antes de la escena de la entrevista en que Analía, haciendo el papel de Albertina, cuenta su experiencia en el barrio proletario, vemos en la claqueta: “Entrevista: Los rubios. Toma 2”, y después: “Entrevista: Los rubios. Toma 3”. De la primera y de la tercera toma no vemos más que la inscripción en la claqueta. De la escena “Húsares/29/07 Esc. 1”, donde Albertina cuenta cómo llegaron unos señores delante de su casa y la agarraron a ella y a su hermana Paula, el film muestra dos tomas. De la entrevista “Entrevista: Paula L.”, en que Albertina narra su encuentro con una sobreviviente que compartió la célula del centro de detención con Ana María y Roberto, no aparece más que una toma, la “Toma 1” como indica la claqueta al principio. En fin, el film muestra cuatro tomas de la entrevista intitulada “Las vaquitas de San Antonio” que he mencionado más arriba. Hay también dos tomas de una entrevista, que no es con Albertina. Se trata de aquella en que una vecina de los Carri narra cómo los militares se metieron un día a su casa, y cómo ella les dijo que se equivocaban y les reveló dónde vivían los que estaban buscando, es decir, los padres de Albertina. Entre una versión y la otra transcurren aproximadamente quince minutos y en la segunda, en que aparece la vecina maquillada, con un elegante sombrero, la señora habla con cierto orgullo de todo lo que sabe de aquel episodio del barrio. Al incluir múltiples tomas de la misma escena Carri aplica la ley de la repetición que preside en el mundo del juego.

El juego le permite a Carri enfrentarse al trauma del secuestro de sus padres, para hacer una experiencia de su desaparición. Puesto que, como afirma Bratu Hansen, el juego es un medio (6), cabe preguntarse a qué tipo de experiencia lleva: es lo que averiguaremos en las siguientes páginas.

### **De la experiencia vivida hacia la falta de experiencia**

Benjamin vincula el empobrecimiento de la experiencia en la modernidad con los soldados de la Primera Guerra Mundial, quienes regresaron “mudos”, incapaces de comunicar su experiencia, en “Expérience et pauvreté”, publicado en 1933, y “Le conteur”, publicado en 1936. Mientras que en el segundo texto este empobrecimiento es presentado de manera negativa, en el primero, la pobreza de la experiencia debe ser afirmada y valorada como la oportunidad para el hombre moderno de hacer tabula rasa y recomenzar desde cero (366). El hombre se prepara a sobrevivir a la civilización, escribe Benjamin durante el auge del nazismo, y dicha sobrevivencia implica una especie de nueva barbarie, que motiva al hombre a liberarse de toda experiencia, la condición para un nuevo comienzo (371-72). Carlo Salzani aclara que Benjamin celebra o se lamenta de la pobreza en experiencia según la postura que adopte con respecto a la modernidad:

an enthusiastic embrace of modernity as revolutionary and liberating [or] a melancholic yearning for the world that had been lost. To the first belong ‘The Destructive Character’ (1931), ‘Experience and Poverty’ (1933), ‘The Author as Producer’ (1934) and the Artwork essay (1936); to the second, the Berlin mémoires, ‘The Storyteller’ (1936) and the writings on Kafka, Proust and Baudelaire. When confronted with the experience of modernity and the loss of traditional experience, Benjamin cannot choose, or better, he only ever makes strategic, temporary and reversible choices (190).

*Los rubios* no celebra la falta de experiencia, pero sí reconoce la falta de experiencia de la época dictatorial como una condición de las generaciones postdictatoriales, de los que, como ella, no vivieron o no recuerdan los sucesos de la dictadura. En vez de intentar colmar esta falta, Carri desplaza la mirada del espectador de la experiencia vivida de la militancia y de la dictadura, hacia la falta de experiencia propia de su generación. Veremos que el film logra este desplazamiento mediante el juego: la actuación de Analía Couceyro y el intercambio lúdico con los niños del barrio donde fueron secuestrados los padres de la directora. En este impulso “liberador”, el medio del cine se presenta como un medio donde la experiencia está aún por hacerse.

Después del cartel en blanco y negro con la información mínima sobre los padres desaparecidos de la directora (“El 24 de febrero de 1977, Ana María Caruso y Roberto Carri fueron secuestrados, ese mismo año asesinados. Tuvieron tres hijas, Andrea, Paula y Albertina”), Couceyro explica, mirando directamente a la cámara, que en la película representa a Albertina Carri (7:19). Efectivamente, a lo largo del film, la actriz hace el papel de Albertina, por ejemplo, cuando entrevista a compañeros de Ana María y Roberto (9:22) y escucha sus testimonios, cuando piensa en cómo hacer la película (34:15), cuando cuenta recuerdos de la niñez de Albertina (57:40, 1:01:30). Sin embargo, como apunta Joanna Page en su lectura de *Los rubios*, la actuación de Analía en el rol de Albertina no es “realista” y el espectador no llega a identificarse con el personaje: “Analía does not attempt to portray emotion or experience with any realism: even the scene in which she howls, wordlessly, alone in the woods, appears forced and rehearsed, a mere representation of emotional pain into which the spectator is not drawn” (172) (1: 04:40). La impresión de que la actriz no logra “encarnar” al personaje y transmitir la vivencia de Albertina Carri mediante su actuación es acentuada por las indicaciones que recibe Analía de parte de la directora.

De hecho, en varias escenas en que la actriz, representando a Albertina, es entrevistada, vemos a Albertina Carri dirigiendo a Analía en su actuación. Por ejemplo, en la escena llamada “Entrevista: vaquitas de San Antonio” (1:12:00) de la cual hacen por lo menos cinco tomas<sup>63</sup>, Albertina, directora, pide a Analía que diga su texto más rápido y que no repita la palabra “odio” cuando enumera las cosas que no le gustan. En otra ocasión, como preparando la filmación de una escena en el campo (31:00), Albertina da indicaciones a la camarógrafa, luego a la actriz. Albertina Carri actúa en su película haciendo el papel de directora, e interpretando también su propio rol de hija de sus padres secuestrados, como por ejemplo, cuando sube al carro extremadamente inquieta luego de haber entrevistado a la vecina que indicó a los militares dónde vivían Ana María y Roberto (1:03:20). Si Albertina Carri, de todos modos, está involucrada y “pone el cuerpo”<sup>64</sup> en el film, como escribe Aguilar, no solo en tanto directora sino también como hija de Ana María Caruso y Roberto Carri, ¿por qué recurrir a una actriz?

El hecho de que el espectador vea a Albertina Carri en la película sobre la memoria de sus padres desaparecidos, crea en él una serie de expectativas. Una de ellas, sostiene Aguilar, es la de ver a una hija doliente o en duelo, o por lo menos, a una que asuma su posición de hija de desaparecidos y que, desde ese lugar, confiese o le cuente algo al espectador. Pero Albertina se niega a asumir una pose de dolor ante la mirada de los otros, mirada que convierte a Albertina en “hija perpetua” de desaparecidos (2010, 191). En la escena Playmobil en que se escucha en off una

---

<sup>63</sup> En la última claqueta que aparece con el título de la escena, está escrito “toma 5” (1:14:08).

<sup>64</sup> En el artículo intitulado “Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino. De la *Hora de los hornos* a *Copacabana*”, Gonzalo Aguilar escribe: “[H]abría que hablar, en varios de los documentales sobre militancia y desaparecidos hechos en la Argentina, más que de una puesta en escena de una puesta en cuerpo, y más que de un documental en primera persona, de documentales sobre las dificultades de llegar a la enunciación personal sea la primera, la segunda o la tercera”; y en *Otros mundos*, Aguilar escribe que Albertina Carri se “involucra con su cuerpo” en *Los rubios* (191).

reflexión sobre la identidad mientras muñequitos Playmobil cambian rápidamente de sombrero y de color de pelo, Analía, interpretando el papel de Albertina, afirma: “Hoy, decir mi apellido en determinados círculos, todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad” (29:00). Para Aguilar: “Con la elección de una actriz, Carri preserva su oficio (directora) y corporaliza ese ‘yo’ producido por las ‘miradas extrañas’” (2010, 190).

La actriz cumple la tarea de dar el testimonio de Albertina que, sin embargo, no resulta convincente por la falta de naturalidad de su actuación. El espectador no embarca en la ficción de que la actriz, haciendo el papel de Albertina Carri, sea Albertina Carri, por un lado, porque Albertina Carri aparece en la película junto con la actriz, y por otro, porque la actriz no parece verdaderamente sentir el dolor que grita, ni acordarse de los recuerdos que cuenta. Es más, la película muestra a Analía aprendiendo su rol, ensayando cómo debe dar su “testimonio”. En suma, la película subraya de varias formas que aquella que nos brinda el testimonio en nombre de Albertina Carri no tiene ninguna experiencia vivida de los acontecimientos a los que se refiere. Lo que es más, la misma Albertina repite: “yo no me acuerdo de nada”<sup>65</sup>. La actriz, haciendo el papel de Albertina, declara: “Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas [las] versiones [de los miembros de mi familia]” (34:40), y contando el secuestro en una entrevista, confiesa: “En realidad, muchas de las cosas no sé si me las acuerdo o si las fui construyendo con las cosas que se acordaban mis hermanas” (37:05). Una y otra vez, se enfatiza el hecho de que Albertina no recuerda los acontecimientos en torno al secuestro de sus padres. Por lo tanto, la experiencia que Albertina Carri recuerda tener de lo sucedido en la época del secuestro de sus padres es comparable a aquella que tiene la actriz: inexistente o hecha

---

<sup>65</sup> En la primera entrevista en el barrio donde vivieron los Carri (3:20).



de recuerdos ajenos. Así, *Los rubios* dirige la atención del espectador hacia la falta de experiencia de Albertina gracias a la actuación, o al juego, de Analía.

Desde esta perspectiva resultan relevantes las conversaciones con los niños del barrio donde vivieron Ana María Caruso, Roberto Carri y sus tres hijas antes del secuestro, escenas que ocupan un lugar central en la película. Luego de la entrevista con Albertina, representada por Analía, frente a la casa donde atraparon a Roberto (35:14), una niña y dos niños en bici se acercan a preguntarle a la actriz si están filmando una telenovela. La actriz en el rol de Albertina les cuenta que de chica vivió en ese barrio, uno de los miembros del equipo de rodaje hace preguntas a los chicos sobre la casa donde vivió la familia Carri-Caruso, y los niños le empiezan a contar cosas sobre el vecindario: que un tal Jorge murió porque no soportaba a “la vieja Pansani”, “se mató o le agarró un infarto”, que otra se murió porque andaba mal del hígado, y que otra señora también murió, y que la mamá de uno de los tres chiquitos falleció hace mucho (39:07). Es curioso que el recuerdo del pasado del barrio esté relacionado con la muerte, tanto del lado de los niños entrevistados como del lado de Albertina y el equipo de rodaje. A parte de esta coincidencia, Aguilar resalta otra, aquella de la edad de los niños: “puede ser que alguno tenga la edad de Albertina cuando secuestraron a sus padres” (2010, 187). Puesto que el niño más pequeño dice tener seis años, tiene el doble de la edad que tenía Albertina entonces, pero poco importa, de lo que se trata en esa escena es de mostrar “la naturaleza de una percepción [la de los niños] y los modos de una fabulación que pueden haber sido los de [Albertina] misma cuando sus padres fueron secuestrados” (187). El crítico afirma que esta percepción infantil a la que recurre incesantemente Carri en su película tiene como objeto la crítica a la militancia de los setenta “que termina por poner en riesgo ámbitos que deberían quedar al resguardo” (187). De modo más general, por el hecho de que los niños entrevistados no vivieron y probablemente no saben qué fue la dictadura, esta

escena contribuye a “despistarnos [a nosotros, espectadores] y [...] dejar los procesos del sufrimiento más allá del alcance de nuestra mirada” (181). Más precisamente, vale la pena resaltar cómo culmina en esta escena el traslado de la mirada del espectador desde la experiencia vivida hacia la falta de experiencia en *Los rubios*.

La entrevista con los niños que no habían nacido cuando secuestraron a los padres de la directora se encuentra después de siete entrevistas con personas mucho mayores que Albertina, que vivieron los sucesos de la dictadura siendo ya adultas. Las reacciones que suscitan dichas entrevistas en Albertina (en persona y representada por Analía)<sup>66</sup> son generalmente de desinterés o fastidio, como lo han resaltado y denunciado Kohan y Sarlo en sus críticas. Es todo lo contrario lo que ocurre en su conversación con los niños, que produce en ella y en los miembros de su equipo una impresión de sorpresa y de gracia. En el carro, comentan lo que acaban de contarles los niños: “Uno dijo: ‘lo atropelló un tren’, y el otro dijo: ‘se tiró un tiro’ [...] ‘No, se tiró abajo del tren’”, y se ríen (41:55). El recuerdo de los niños, muy probablemente inventado e improvisado, es espontáneo, parece surgir de una palabra (“tiró”) y de su repetición, mientras que el relato del pasado que hacen los entrevistados adultos parecen estar ya armados. De hecho, Albertina, interpretada por la actriz, dice: “La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda en una manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales, lindos, inteligentes. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político” (34:10). En seguida, Albertina expresa su deseo de filmar a su sobrino de seis años “diciendo que cuando sepa quiénes mataron a los papás de su mamá va a ir

---

<sup>66</sup> Se ve y escucha a Albertina en persona en la primera entrevista de la película con una vecina que primero dice no saber nada y luego acordarse de Albertina y sus hermanas cuando eran chiquitas. Por el tono de voz y las preguntas, queda muy claro que la actitud de la vecina irrita a Albertina. Las reacciones al ver o escuchar los testimonios de compañeros y familiares de Roberto y Ana María son interpretadas por la actriz.

a matarlos” (34:28), como si le pareciera más interesante para la película entrevistar a niños que no tienen ninguna experiencia de lo ocurrido. Es lo que hace unos minutos después entrevistando a los niños del barrio donde vivió la familia Carri-Caruso antes del secuestro. Esta entrevista con los niños constituye en la película una suerte de reivindicación de la falta de experiencia.

Por un lado, las generaciones postdictatoriales no tienen experiencia vivida de la dictadura, por otro, la experiencia de aquellos que vivieron o sobrevivieron a la dictadura son difícilmente comunicables. De hecho, Idelber Avelar indica que, por más valiosa que sea, la literatura testimonial fracasa en transmitir una experiencia y en crear una “memoria” de la dictadura (2000, 92). Asimismo, Sarlo cuestiona la capacidad y la relevancia de los relatos de experiencias subjetivas para constituir una memoria de la dictadura. En este punto parece coincidir con Carri, ya que *Los rubios* no intenta transmitir la experiencia dictatorial, sino que dirige nuestra atención hacia la falta de experiencia.

La dinámica que hemos venido resaltando, aquella que traslada la mirada de la experiencia vivida hacia la falta de experiencia, anima las escenas de entrevistas con los compañeros de militancia de los padres de Albertina. Sarlo critica “la distancia que el film mantiene con lo que se dice de ellos y con los sobrevivientes amigos que dan su testimonio”, distancia que revela, según ella, que lo que le interesa a Albertina no es entender el período histórico ni las ideas políticas de sus padres, sino “reconstruirse a sí misma en ausencia del padre” (147). Ahora bien, precisamente esta “distancia” con respecto al mundo de los padres, que percibimos en las escenas de entrevistas con sus compañeros, indica que *Los rubios* no confiere “autoridad” a la experiencia vivida. Al contrario, la película parece restarle importancia al opacar la visión que el espectador tiene del entrevistado y al distraer al espectador del testimonio.

En efecto, en todas las entrevistas con conocidos de los padres de Albertina, ya sean compañeros de militancia, amigos o parientes, aquello que vemos es la reproducción de la filmación de la entrevista en un televisor. Entre el espectador y el testimonio, *Los rubios* interpone la pantalla. Daré sólo el ejemplo de una de las entrevistas que empieza con una pantalla azul donde se lee “Reproducir”, luego corre la cinta del video en el VHS hasta que finalmente aparece la imagen del entrevistado en la pantalla (14:16). Antes que nada vemos la pantalla de un televisor, y cuando aparece la imagen de la entrevista, en vez de ver solamente al entrevistado dando su testimonio, seguimos viendo la pantalla. Este es el caso de casi todas las entrevistas con las personas cercanas a los padres de Albertina. En vez de dar una visión inmediata del testimonio, *Los rubios* dirige la mirada del espectador hacia el medio audiovisual, y más precisamente hacia la reproducibilidad de la imagen cinematográfica, mostrando obstinadamente pantallas, cassettes, haciendo oír la cinta de éstos correr dentro del VHS.

*Los rubios*, en vez de llevar al espectador a concentrarse en la experiencia vivida de los sobrevivientes de la dictadura amigos de los padres de Albertina, desplaza la mirada del espectador hacia el medio. Puesto que Albertina Carri dice no recordar los acontecimientos de esa época, tanto para ella como para los miembros del equipo de filmación de *Los rubios*, el medio cinematográfico (el juguete de Albertina) es el lugar donde la experiencia está aún por hacerse. De hecho, *Los rubios* se presenta, parcialmente, como una película sobre una película, como indica Nouzeilles al comienzo de su descripción del film: “Schematically, the movie is a documentary about Albertina Carri and her crew making a documentary about her parents” (267). El espectador de *Los rubios* no llega a ver lo que sería el producto acabado pero deviene testigo de un “work in progress”: ve a Albertina y a su equipo filmando entrevistas, revisando cartas y fotos, recorriendo la ciudad en auto para llegar al barrio donde vivió

la familia antes del secuestro o al centro de detención clandestino, pensando en cómo hacer la película<sup>67</sup>. La inclusión en la película de múltiples tomas de la misma escena, que he vinculado más arriba con la importancia de la repetición en el juego, también forma parte de “la meditada exhibición de los mecanismos constructivos del film” (Verónica Garibotto y Antonio Gómez, 112), que lleva al espectador a percibir la memoria, no como un producto acabado, sino como un proceso, como algo que se va haciendo en la película. Es justamente lo que sugiere Albertina interpretada por Analía al escribir: “Exponer la memoria en su propio mecanismo” (11:50).

Hemos visto que al desplazar la mirada de la experiencia vivida hacia la falta de experiencia y hacia el medio cinematográfico, Albertina Carri apuesta por la falta de experiencia para comunicar la experiencia de la desaparición de las generaciones postdictatoriales y plantea que la memoria que ella se propone hacer en *Los rubios* no consiste en la recuperación y transmisión de experiencias vividas, sino en un juego que hace posible la técnica cinematográfica. A continuación analizamos cómo, mediante el juego, *Los rubios* comunica la experiencia de la ausencia.

### **Tocar la ausencia**

El juego al que da lugar *Los rubios* es puesto en evidencia desde el inicio de la película con los muñequitos Playmobil y las animaciones en “stop-motion” con los mismos juguetes. Los Playmobil miden aproximadamente 7,5 cm, sus dimensiones coinciden perfectamente con la talla de la mano de los niños, como se lee en su sitio

---

<sup>67</sup> Albertina interpretada por Analía escribe, mientras escucha una entrevista, “Exponer la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda” (11:20). En otra escena, se sienta a escribir en un cuaderno mientras se le escucha en off hablar de la dificultad en obtener testimonios interesantes de parte de sus familiares, y, de parte de los compañeros de sus padres, recuerdos que no conviertan todo en análisis políticos. “Tengo que pensar en algo”, dice Albertina, “algo que sea película” (34:10).

web: “At just under 3 inches high, PLAYMOBIL figures are proportioned exactly for the hand size of children”<sup>68</sup>. Así, los muñecos Playmobil y los juguetes en general se definen en relación con la mano, tal como lo subraya Esa Kirkkopelto. Al empezar su reflexión sobre el rol de los juguetes en el pensamiento benjaminiano, el filósofo cita una frase de Benjamin: “Le jouet est un outil de manufacture, non pas une oeuvre d’art” (196). A partir de esta nota, Kirkkopelto formula la hipótesis siguiente:

Si un jouet constitue un Werk, une “oeuvre”, il est à considérer comme “manoeuvre”. Par là, nous entendons une chose maniable ou une chose pour la “main” (Hand), non seulement par sa façon d’être, entre les mains de l’enfant, mais aussi par son mode d’être construit. À la limite, cela pourrait signifier qu’un jouet est d’une certaine manière toujours fait à la main. Même dans le cas où il est produit industriellement, il reçoit son sens de jouet par rapport à la manufacture (196).

Ahora bien, puesto que está destinado a la manipulación, el juguete apela al sentido del tacto.

En la primera parte hemos visto que el empleo de los Playmobil resulta irreverente con respecto a la ideología de los padres de Albertina Carri y de las personas comprometidas con la militancia de izquierda de aquellos años. Ahora analizamos de qué manera los Playmobil logran transmitir al espectador la experiencia de la ausencia, con el fin de demostrar que *Los rubios* articula la experiencia de la desaparición de la experiencia mediante el juego.

En “The Cultural History of Toys” Benjamin resalta la repercusión que tiene la talla de los juguetes en el modo de jugar de los niños, con o sin los padres. En la segunda mitad del siglo XIX, cuenta Benjamin, los juguetes se hacen más grandes y los niños adquieren un cuarto de juego donde guardan juguetes y libros separados de los

---

<sup>68</sup> <[http://store.playmobilusa.com/on/demandware.store/Sites-US-Site/en\\_US/Page-Show?cid=FUNFACTS](http://store.playmobilusa.com/on/demandware.store/Sites-US-Site/en_US/Page-Show?cid=FUNFACTS)>. Web 31 de diciembre 2014.

objetos que pertenecen a los adultos de la casa. “[T]he unassuming, the tiny, and the playful all slowly disappear”, escribe Benjamin, y con los juguetes-miniatura desaparece también la necesidad de la presencia de la madre durante el juego. Se asiste entonces a un “proceso de emancipación del juguete” en que el juguete se basta a sí mismo para que el niño juegue con él (114). Hoy en día, la mayoría de los juguetes producidos industrialmente son vendidos con una indicación de edad recomendada, con el propósito de reducir los riesgos de accidentes. En general, los juguetes que contienen piezas pequeñas no están recomendados para menores de tres años pues hasta esa edad, en general, los niños tienden a llevárselo todo a la boca y corren el riesgo de asfixiarse. La edad recomendada de los juguetes indica también que los juguetes son concebidos para que el niño pueda jugar solo sin la supervisión del adulto. De manera general, los juguetes, tales como los conocemos hoy, apuntan a hacer del niño un jugador y consumidor autónomo, y a hacer que la presencia de los adultos sea virtualmente prescindible.

En el momento del secuestro de Ana María Caruso y de Roberto Carri, Albertina tiene la edad mínima recomendada para jugar con los Playmobil, tres años, y podemos suponer que jugaba o que podía haber jugado con los muñequitos cuando sus padres desaparecieron. De hecho, en *Los rubios*, las animaciones con Playmobil, por ser estos juguetes, evocan el juego de un niño y ponen en escena recuerdos de cuando Albertina era chica, de cuando secuestraron a sus padres y de cómo creció en su ausencia. Se puede decir que el contenido narrativo de estas escenas es la desaparición y la ausencia. Pero lo que nos interesa poner de relieve es cómo la técnica misma empleada en estas escenas hace de la ausencia algo palpable.

Las escenas con Playmobil son animaciones en “stop-motion”. La esencia de esta técnica de animación, según el cineasta Norman McLaren, es aquello que

ocurre entre cada fotograma del film, antes de fotografiar la imagen, como explica Paul Wells en *Understanding Animation*: “McLaren reinforces the notion that the true essence of animation is in the creation of movement on paper, the manipulation of clay, the adjustment of a model etc., before the act of photographing the image, i.e. the activity that has taken place between what becomes the final frames of film” (10). La técnica stop-motion requiere la manipulación de los modelos entre cada cuadro final para simular el movimiento, pero dicha manipulación permanece fuera de la imagen filmica.

Las animaciones en *Los rubios* están hechas con muñequitos Playmobil y sus accesorios que, por ser juguetes, están destinados a la manipulación (Kirkkopelto). A pesar de que las animaciones sugieren el juego y la manipulación de los Playmobil por parte de un niño, la técnica stop-motion empleada en el film aparta de la vista del espectador el contacto entre la mano y el juguete. “[N]o hay imagen que dé cuenta de una ausencia”, afirma Carri<sup>69</sup>. Sin embargo, las imágenes de las animaciones con Playmobil sugieren un contacto que permanece ausente, y llevan al espectador a imaginar el contacto y a percibir su ausencia. De este modo, la experiencia de la ausencia surge en y por el medio cinematográfico al apelar al sentido de la vista y del tacto del espectador para comunicar la ausencia.

Los carteles con las letras en formato Playmobil sugieren el contacto de otra manera. Los carteles blancos aparentan ser de un material similar a un cartón rugoso y parecen estar doblados por partes pues tienen volumen. Las letras negras tienen el mismo formato que las letras del logo Playmobil y parecen estar impresas sobre el cartón. Por un lado, estos carteles invitan al espectador a leer lo que tienen escrito, y por otro, invitan al espectador a tocarlos para descubrir su volumen, para sentir su

---

<sup>69</sup> En *Los rubios. Cartografía de una película*.



textura y para tocar esas letras redondeadas que uno asocia con los juguetes, y que, por su forma y tamaño, parecen poder caber perfectamente en la palma de la mano. Las imágenes de estos carteles tridimensionales son imágenes “hápticas”, afirma Aguilar: “es decir que tienen una textura que sugieren lo táctil por medio del relieve, los contrastes fuertes y las diferentes superficies” (2010, 176).

El crítico se basa en una distinción entre lo óptico y lo háptico que hizo el historiador de arte Aloïs Riegl en el siglo XIX y que retoma Laura Marks en *The Skin of Film*. La crítica de cine nos enseña que la visualidad óptica depende de la separación entre el sujeto que mira y el objeto de su mirada: para distinguir las formas en el espacio, el sujeto debe ubicarse a cierta distancia de ellas. La mirada háptica, en cambio, supone un acercamiento tal que el sujeto que mira recorre la superficie del objeto de su mirada como para sentir táctilmente su textura: “In haptic visuality the eyes themselves function as organs of touch” (162). Ambas percepciones son complementarias y necesitamos ambas para ponernos en relación con nuestro entorno: “And obviously we need both kinds of visuality: it is hard to look closely at a lover’s skin with optical vision; it is hard to drive a car with haptic vision” (163).

Así como el amante se estremece al rozar la piel del ser amado, la visualidad háptica en el cine provoca una respuesta física en el espectador<sup>70</sup>. Se establece entonces, como escribe Marks, una “relación corpórea entre el espectador y la imagen” (164, mi traducción)<sup>71</sup>. Vinculando la imagen óptica (aquella que incita a una visualidad óptica) con “l’image-mouvement” de Gilles Deleuze, Marks afirma que la visualidad óptica

---

<sup>70</sup> Para Marks, la visualidad háptica en tanto experiencia sensual constituye una de las varias maneras que tiene el cine de interpelar el cuerpo y cada uno de sus sentidos: “Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality. Touch is a sense located on the surface of the body: thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways it appeals to the body as a whole” (163).

<sup>71</sup> “Haptic cinema encourages a bodily relationship between the viewer and the image” (164).

conduce la atención del espectador hacia la trama narrativa: “Optical visibility [...] assumes that all resources the viewer requires are available in the image. Accordingly, the optical image in Rieggl’s sense corresponds to Deleuze’s movement-image, as it affords the illusion of completeness that lends itself to narrative” (163). Por su parte, la visualidad háptica se sitúa del lado de “l’image-temps”, y lleva al espectador a percibir la imagen en sí, antes que aquello que la imagen representa: “While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image” (163).

En el cine, lo que favorece una mirada háptica es aquello que impide que el espectador distinga clara o inmediatamente los objetos en la imagen y que alienta al espectador a percibir la materialidad misma de esta: “Changes in focus, graininess (achieved differently in each medium [video and film], and effects of under- and overexposure. All of these discourage the viewer from distinguishing objects and encourage a relationship to the screen as a whole” (Marks, 172). Los efectos del paso del tiempo en las cintas filmicas y de video también atraen la mirada hacia la materialidad de la imagen y suscitan por lo tanto una visualidad háptica, como escribe Marks: “Both film and video become more haptic as they die. Every time we watch a film, we witness its gradual decay: another scratch, more fading as it is exposed to the light, and chemical deterioration, especially with color film” (172). *Restos* (2010), un corto de Albertina Carri posterior a *Los rubios*, trata precisamente del deterioro y de la destrucción de muchas películas de militantes de las décadas del sesenta y setenta. Carri utiliza en este corto el rayado de la emulsión, uno de los efectos hápticos característicos del medio cinematográfico según Marks (173), de tal manera que el espectador percibe los estragos del tiempo y de la violencia en el cuerpo mismo de la película y en el suyo propio.

Aguilar señala la presencia de las imágenes hápticas en distintas películas de jóvenes directores sobre sus padres militantes secuestrados o asesinados durante la última dictadura argentina -*Los rubios*, *Papá Iván* de María Inés Roqué, *Historias cotidianas (h)* de Andrés Habegger-, y la explica de la siguiente manera:

El carácter indicial de la imagen cinematográfica permite construir un espacio testimonial muy adecuado para la rememoración: fotos, voces, grabaciones, documentos, personas que conocieron a las víctimas, registros de acontecimientos colectivos, etc. Todo un arsenal visual y auditivo para hacer el trabajo del duelo. Pero a la vez, como si este espacio visual fuera insuficiente para rozar aquello que está ineluctablemente extinto, los tres documentales recurren -sobre todo en los interludios- a imágenes hápticas (176).

Las imágenes hápticas a las que se refiere Aguilar hablando de *Los rubios* son aquellas de los carteles tridimensionales con las letritas Playmobil. Sin embargo, la película de Carri logra “rozar aquello que está ineluctablemente extinto”, sobre todo, por la manera en que lleva al espectador a mirar las fotos.

De manera general, en *Los rubios* abundan las fotos y aparecen en casi todas las escenas filmadas en el interior. Están amontonadas sobre las mesas, pegadas en algún álbum, o cubren las paredes, y siempre son muchas. En varias ocasiones, la imagen de las fotos es borrosa, en otras, no se ve la foto completa sino sólo una parte, y rara vez se detiene la cámara en una sola fotografía sino que se pasea sobre la superficie de una masa de fotos puestas unas al lado, debajo o por encima de otras. De hecho, en el movimiento de la cámara sobre las fotos, el espectador no puede fijar la vista ni la atención en ninguna de ellas en particular. El espectador percibe la cantidad, la materialidad de las fotos gastadas por el tiempo, y su opacidad, puesto que cuando le es posible distinguir en ellas algún rostro con nitidez, no le es posible identificarlo ni asociarlo con algún nombre.

Por ejemplo, después de la escena de la prueba de ADN en la oficina de antropología forense, la cámara pasa sobre las fotos desde muy cerca, de modo que el espectador va descubriendo poco a poco y parcialmente el contenido de las fotos: las manos y piernas gorditas de un niño, las hojas de unos árboles, un niño sosteniendo un perro, el rostro de un bebé recién nacido, una niña al borde de una piscina, etc. (22:53). La cámara se desliza sobre las fotos como si las estuviese acariciando, de la misma manera que la actriz recorre y toca las fotos de un álbum con la yema de los dedos, en el auto, luego de la primera entrevista de la película (8:28).

Esta mirada que *Los rubios* propone al espectador es una manera de hacerle tocar la ausencia. André Bazin sugiere, en “Ontologie de l’image photographique”, que la fotografía es como una huella digital de su referente: “L’existence de l’objet photographié participe [...] de l’existence du modèle comme une empreinte digitale” (16). Sylviane Agacinski retoma esta metáfora cuando le recuerda al lector que la fotografía es la huella luminosa que deja el referente sobre la película (92), y subraya el hecho de que la impresión luminosa supone una “contigüidad física” (110) con la persona o con el objeto fotografiado, puesto que resulta del *contacto* entre la luz, un cuerpo y la película. Agacinski establece un vínculo muy estrecho entre el tacto y el gesto de tomar una foto, como manera de conservar la huella de algo o de alguien:

Prendre une photo, hors de toute préoccupation artistique ou utilitaire, c’est d’abord vouloir garder l’empreinte de quelqu’un ou de quelque chose, avant même de vouloir en faire une image. Garder l’empreinte d’un visage, dès le geste de la jeune Dibutade inventant le dessin en traçant le contour de l’ombre de son amant, c’est le toucher. L’idée que le dessin a d’abord suivi la trace d’un visage aimé (son ombre) est un beau mythe parce qu’il unit la caresse, l’empreinte et l’image. Rien ne prouve qu’il ne s’agit que de voir dans cette “circonscription de l’ombre” [...], ni que le regard ne touche pas ce qu’il regarde. (Laissons aux philosophes puritains la naïveté de croire que le regard est distant et respectueux) (111).

Si, por ejemplo, el retrato de una persona amada nos conmueve, nos “toca”, es porque él mismo ha sido tocado por esta persona: “L’empreinte nous touche parce qu’elle a elle-même été touchée et qu’elle nous dit à la fois la présence et l’absence”, escribe Agacisnki (102). De hecho, la fotografía es la huella que deja en la película una presencia pasada, es la traza de lo ya sido, de un momento del cual se conserva sólo su apariencia visible: “Avec la trace de lumière, un événement passé laisse un aspect visible de lui-même -comme ces étoiles que nous pouvons *voir encore* alors qu’elles *n’existent plus*” (102). Por esta razón, mirar una foto, es mirar trazas de ausencia.

Las fotografías que miramos en *Los rubios* son típicas fotografías de familia: fotos de niños pequeños en el mar, en la piscina, frente a una casa, con un perrito, fotos de un recién nacido, fotos de cumpleaños, etc., esas fotos que uno toma precisamente para conservar la huella de un momento especial de la infancia de sus hijos. La manera de mirar las fotos de niños en *Los rubios*, en el fragmento que he descrito más arriba en particular (22:53), apela al tacto por la manera en que la cámara roza la superficie de las fotos: percibimos primero su materialidad, y luego, descubrimos despacio el contenido de las imágenes, característica de la visualidad háptica descrita por Marks. Esta mirada lleva el espectador a tocar las trazas de ausencia que son las fotografías, a tocar esas huellas que en una época remota estuvieron en contacto con cuerpos de niños que ya no son más.

Sin embargo, en otras ocasiones, se miran las fotos de forma distinta. Por ejemplo, mientras oímos en off a una compañera de militancia de los padres de Albertina hablar acerca de cómo Roberto y Ana María vivieron el hecho de participar en la lucha armada teniendo hijas pequeñas, la cámara recorre fotos desde una distancia tal que se distingue inmediatamente las figuras de niños y de adultos, pero no los rasgos de cada rostro (32:50). Más tarde, luego de una escena en que muñequitos

Playmobil bailan y conversan en el patio de una casa, se ven de manera muy nítida retratos fotográficos de niños, de tal modo que se aprecia el rostro y la expresión de cada uno con precisión (48:00).

Hay una diferencia en la manera de mirar las fotos según su contenido en *Los rubios*. Cuando el referente de la imagen fotográfica son niños, la cámara enfoca las fotos desde cerca, a veces de tan cerca que la imagen se ve borrosa, mientras que en otros momentos, la distancia es suficiente para distinguir con precisión las facciones de los niños retratados. En cambio, cuando el referente de las fotos son adultos, la cámara las enfoca desde lejos. Así, mediante la mirada cinematográfica, *Los rubios* toma distancia con respecto a los adultos. Es más, en los momentos en que la cámara se aproxima a las fotos, Albertina Carri opta por ocultar a los adultos para dejar ver sólo a los niños: la figura del adulto que carga o toma de la mano a un niño es ocultada por otra foto, como por ejemplo en el caso de una fotografía en que vemos solamente a un niño o a una niña de cuerpo entero mientras que vemos a los adultos que le dan la mano solamente de la cintura para abajo. Se trata, en *Los rubios*, de marcar una distancia con respecto a las fotos de adultos y, al contrario, de invitar al espectador a mirar de cerca las fotografías de niños.

Los niños que aparecen en las fotos bien pueden ser Albertina y sus hermanas, pues ciertas fotos aparentan ser de la época de los setenta, como también pueden ser Roberto o Ana María, pues hay otras cuantas fotografías en blanco y negro que parecen ser bastante más antiguas por las poses y la ropa. *Los rubios* no identifica a ninguno de estos niños y no ofrece la posibilidad al espectador de reconocerlos. La ausencia que *Los rubios* toca, acercándose y rozando las fotografías de niños, no es aquella del cuerpo del militante desaparecido, aquella de dos adultos, Roberto Carri y

Ana María Caruso, secuestrados por su compromiso político, sino la ausencia de la infancia.

*Los rubios* hace de la ausencia una experiencia estética. Según Marks, “the sense of touch may embody memories that are unavailable to vision” (22). De hecho, *Los rubios* apela al sentido del tacto para comunicar la experiencia de la ausencia, particularmente en las animaciones en stop-motion con los Playmobil y al mirar las fotografías de niños. En ambos casos, la ausencia que logra rozar la película es la ausencia de la infancia: ausencia de los niños jugando con los Playmobil, puesto que lo que se ve en las escenas de animación es tan solo el *resultado* de una manipulación según una técnica puesta en obra por adultos del equipo de rodaje; trazas de ausencia de niños, que treinta años o más después de tomadas las fotos en que aparecen, ya no son niños.

Cerramos este apartado con el “grito” producido luego de la escena de la prueba de ADN, que materializa la ruptura a la que da lugar la infancia. La cámara se desliza sobre unas fotografías de niños hasta llegar a una en blanco y negro de un bebé recién nacido. Entonces, se oye en off correr una cinta dentro de algún aparato. Este sonido, que se escucha al mismo tiempo que se observa la foto del bebé, da la impresión de reproducir el llanto primigenio, aquel que marca la separación y la ruptura entre el cuerpo de la madre y aquel del niño.

### **3) Confrontación con la retórica dominante sobre la memoria y el legado de los padres militantes**

En la primera parte de este análisis, hemos sugerido que se puede entender la controversia provocada por *Los rubios* a partir del juego resaltando, en particular, el

conflicto que suscita el empleo de los Playmobil con respecto a la ideología militante de los padres desaparecidos, y en general, la carga conflictiva de los juguetes y del juego de los niños con respecto a las generaciones que los preceden. En esta tercera parte, proponemos una suerte de respuesta a las críticas hechas a *Los rubios* argumentando que si el film de Carri provoca malestar y reacciones vehementes, es porque el juego rompe con la retórica dominante sobre la memoria y se enfrenta al legado de la generación de militantes a la que pertenecen los padres de la directora, para poder imaginar el futuro.

### **Ruptura con el discurso oficial sobre la memoria**

Nouzeilles argumenta que *Los rubios* pone en cuestión los discursos dominantes sobre la memoria en la postdictadura, y en particular, el discurso sobre los derechos humanos representado por *Nunca más*, el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), la idealización de la figura del militante y la tendencia por parte de los hijos de desaparecidos a asumir las convicciones políticas de los padres militantes como propias (266).

*Nunca más* articula la exigencia de “Verdad y justicia” y recopila numerosos testimonios para denunciar y pedir justicia por la violación de los derechos humanos para que esto no se vuelva a repetir:

Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el período que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MÁS en nuestra patria se repetirán



hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado (11).

Según Nicolás Casullo, la definición de los crímenes de Estado en términos del discurso internacional sobre los derechos humanos hace abstracción de sus puntos de referencia históricos y despolitiza el sentido de la muerte de todos aquellos que sufrieron la represión del régimen militar (citado en Nouzeilles, 264). Como sostienen González Canosa y Sotelo, los testimonios necesarios para denunciar los crímenes de las Juntas militares producen una memoria que concibe al desaparecido como una víctima inocente y omite toda referencia al compromiso político de la mayor parte de los que el régimen militar llamó “desaparecidos” (párrafo 8).

Sin embargo, a mediados de los noventa, esta figura de víctima cede el paso a la figura del militante, en gran parte gracias a las indagaciones acerca del compromiso político de los desaparecidos impulsadas por las generaciones postdictatoriales:

[D]esde mediados de los noventa la figura de la «víctima inocente» fue dejando paso a la “figura del militante” que, impulsada por una reivindicación no exenta de idealizaciones y mitificaciones, comienza a constituirse como eje articulador de nuevas memorias sobre esos años. Las masivas conmemoraciones en ocasión del vigésimo aniversario de la última dictadura militar el 24 de marzo de 1996, junto con la irrupción en el espacio público de una nueva generación que además de condenar la represión estatal indagaba sobre cuestiones invisibilizadas como la militancia de los desaparecidos, fueron tanto expresiones como impulsores de estas configuraciones (párrafo 8).

Hugo Vezzetti llama “memoria montonera” a la idealización y mitificación de la figura del militante y de la lucha de Montoneros, según Nouzeilles (266).

Junto con la celebración del militante surge la tendencia a convertir a los hijos de desaparecidos en herederos de las convicciones políticas de sus padres. De

hecho, este es uno de los “puntos básicos” de la agrupación H.I.J.O.S.: “Reivindicamos la lucha de nuestros padres, madres y sus compañeros por un país justo, sin miserias ni exclusiones”. Nouzeilles señala:

To many sons and daughters of the disappeared, inheritance means assuming a mimetic, derived identity, to the extent that they may see themselves primarily as embodiments of the traumatic loss of disappearance. At times, they may behave as political literalizations of what Slavoj Žižek has provocatively called the living dead, the ghosts of a historical past that return to the present as a symptom of an unresolved, terrible crime (266).

La tendencia a asumir el rol de continuar y transmitir la lucha de sus progenitores es indisociable de la noción de identidad biológica en que se basa el discurso de la agrupación H.I.J.O.S., Madres y Abuelas de Plaza de Mayo: “Overall, H.I.J.O.S.’s political agenda echoes the goals put forward by the Mothers and Grandmothers of Plaza de Mayo, that is, a claim for justice based on biological identity and family ties” (265). Un ejemplo del reclamo de justicia basado en la identidad biológica y los lazos de familia es el hecho de que tanto Abuelas de Plaza de Mayo como H.I.J.O.S. usan las pruebas de ADN como evidencia para inculpar a los militares por los secuestros de personas y los robos de bebés cometidos durante la dictadura, y “to confirm the lineages broken by the military”, como señala Diana Taylor (2002, 155). Estos son algunos de los discursos dominantes sobre la memoria en la postdictadura que pone en cuestión el film de Carri al jugar con restos del pasado, ya sean estos fotografías, citas o testimonios.

Hemos tratado antes de las fotografías en el film para demostrar cómo *Los rubios* nos lleva a tocar la ausencia. Ahora, veremos que la constante manipulación de las fotos las convierte en juguetes, lo cual contrasta con el rol que desempeñan las fotos en la retórica dominante sobre la memoria. A lo largo de la película, se manipulan

fotografías. Yendo en orden cronológico, primero se ve en un carro cómo alguien va hojeando un álbum de fotos en blanco y negro, cubriéndolas con las manos (8:32). Luego, Analía haciendo el papel de Albertina, manosea distraídamente varias fotografías mientras llama por teléfono a la oficina de Antropología Forense (20:15). Otra vez en el auto, alguien hojea, tocándolos, distintos documentos entre los cuales hay fotos en blanco y negro (41:20). Más tarde, alguien escribe con un plumón grueso debajo de unas fotos pegadas en una plancha de poliestireno que, pocos segundos después, Albertina pega en la pared poniendo las manos sobre las fotos (48:33). Finalmente, se vuelve a ver una imagen de manos sobre una plancha cubierta de fotografías en blanco y negro (1:11:37).

Por el incesante manoseo de las fotos que acabo de referir, y hasta por la manera de mirarlas, apelando al tacto como he analizado antes, *Los rubios* parece hacer de las fotos una “cosa para la ‘mano’”, como lo es el juguete según Kirkkopelto (196). No es el juguete el que determina el juego, sino el juego el que hace el juguete, recalca Benjamin en “The Cultural History of Toys”, contándonos que varios objetos de culto fueron convertidos en juguetes mediante el juego de los niños (115). De manera similar, por el juego que se da en *Los rubios*, las fotos terminan en el mismo espacio y acaban siendo manipuladas al igual que los muñecos Playmobil en la película. La escena más reveladora de esto sea quizás cuando Analía recorta una silueta de una de las tantas fotos que se encuentran, junto con los Playmobil, sobre la mesa (58:40).

Garibotto y Gómez contrastan este procedimiento con la retórica oficial en torno a los desaparecidos, “en que la fotografía funciona como el pivote sobre el que se organiza el recuerdo y se proclama la continuidad de la búsqueda”, dando el ejemplo del lugar y del valor que la incansable labor de las Madres de Plaza de Mayo asigna al retrato fotográfico de sus parientes ausentes (118). En *Los rubios*, las fotos, como las

grabaciones de entrevistas, por ejemplo, no funcionan como pruebas de lo que ocurrió o de lo que fueron Ana María Caruso y Roberto Carri, y no sirven para la reconstrucción del pasado, como debería ser según Sarlo, sino que aparecen en tanto fragmentos y restos de una época remota, “trazas de lo ya sido” escribe Agacinski, con las que Albertina juega.

Concibiendo el juego en el sentido de actuación, de “jugar un papel”, la lectura hecha por Analía de un extracto del libro de Roberto Carri, y la prueba de ADN que se hacen Albertina y Analía también juegan con restos del pasado. En efecto, la actuación de Analía en estas escenas provoca una ruptura con una concepción de la memoria basada en la identidad biológica, según la cual los hijos asumen como propio el legado político de sus padres desaparecidos.

Nouzeilles aclara que el texto leído al inicio del film fue escrito en 1923 por el historiador Juan Díaz del Moral a propósito de las rebeliones campesinas en Cataluña, y escribe: “Roberto Carri uses del Moral’s interpretation of peasant insurrections as a theoretical model to read the political meaning of rural crime in northern Argentina in the 1960s” (272). Según Nouzeilles, la lectura del fragmento de *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia* funciona en *Los rubios* como el “llamado del espectro” del padre montonero: al igual que las cartas que los militantes escribían a sus hijos explicándoles el porqué de lucha política y alentándolos a seguir el mismo camino, la cita del texto del padre funciona en la ficción de *Los rubios* como un legado ideológico. Ahora bien, si Albertina Carri desafía en *Los rubios* esta “interpelación genealógica”, como plantea Nouzeilles (272), es porque *juega* con el texto del padre.

Mientras que en *Papá Iván*, el film de María Inés Roqué sobre Juan Julio Roqué, dirigente montonero asesinado durante la dictadura militar, es la directora quien

lee la carta que le escribió su padre cuando pasó a la clandestinidad, en *Los rubios*, la directora opta por dejarle a la actriz el cuidado de leer el extracto del libro paterno<sup>72</sup>. Las escenas que siguen dicha lectura dejan bien claro que aquella que lee el extracto, no es Albertina Carri, sino la actriz que representa a Albertina Carri. La actuación de Analía le permite a Albertina liberarse del rol de hija que continúa y transmite el pasado de sus progenitores, postura y responsabilidad que asumen muchos hijos de desaparecidos según Nouzeilles (266).

*Los rubios* pone en juego la noción de identidad biológica que sustenta los discursos dominantes sobre la memoria (266), sobre todo cuando Albertina Carri y Analía Couceyro hacen la prueba de ADN en la oficina de Antropología Forense. Si cuando Analía se hace la prueba no está interpretando el papel de Albertina, ¿por qué se la hace? ¿acaso son sus padres los que fueron secuestrados? En esta escena, el ADN deja de ser portador de identidad y de herencia genética, y se convierte en una traza con la que *Los rubios* juega para cuestionar el hecho de definir la propia identidad como continuación de aquella de los progenitores “biológicos”.

Con las pelucas que se ponen todos los miembros del equipo y el título mismo del film, el relato de la experiencia vivida o de los propios recuerdos pasa de ser “ícono de la Verdad” (Sarlo, 23) a indicar, al contrario, la fragilidad de los recuerdos personales. Es decir que, mediante el juego con las pelucas, *Los rubios* cuestiona uno de los fundamentos del discurso oficial sobre la memoria: el testimonio de los testigos. Las pelucas rubias hacen referencia al testimonio de la vecina delatora, aquella que

---

<sup>72</sup> Es importante notar que cuando la actriz lee el extracto del libro de Roberto Carri, el espectador distingue sólo el título, el nombre del autor aparece demasiado borroso, y que solamente cuando el libro vuelve a aparecer más tarde en la película (cuando Analía llama a la oficina de Antropología Forense), el espectador logra reconocer la tapa del libro de la edición del 2001 que vio al inicio del film, y distinguir el nombre de su autor. Es en la repetición, es decir, dentro de la “ley del juego” según Benjamin, que el espectador se entera de que el autor del texto que escuchó al principio del film es el padre de Albertina.

indicó a los militares dónde podían encontrar a los padres de Albertina. Ella afirma que sus vecinos, los Carri, eran todos rubios. En la primera entrevista dice: “tres nenas rubias, la señora es rubia, el señor es rubio, son todos rubios”, y en la segunda: “eran tres chicas rubias. Después estaba el tipo, que era rubio, de ojos así color de los tuyos más o menos, y la señora era una flaquita, rubia [...]”. El pelo negro de Albertina y lo que grita su tía, según cuenta la actriz, “¡Mi hermana nunca fue flaca y nunca fue rubia!” (1:01:18), sugieren al espectador de *Los rubios* que lo más probable es que ningún miembro de la familia Carri haya sido rubio. Si embargo, el recuerdo que la vecina delatora tiene de ellos es cristalizado en el color del pelo. Al jugar, y disfrazarse, con este resto del pasado (“son todos rubios”), el equipo de rodaje de *Los rubios* cuestiona de manera provocadora la tendencia a basar la memoria en el testimonio. El film de Carri confronta las normas que el discurso postdictatorial ha ido dictando respecto de la manera de recordar el pasado, jugando con fotografías, el texto del padre, el ADN y los testimonios. *Los rubios* da lugar también a un enfrentamiento con la herencia del pasado.

### **Enfrentamiento con la herencia del pasado**

En la primera parte de este análisis hemos visto que según las reflexiones de Benjamin, el juego y los juguetes son un medio donde el niño confronta y desafía el legado de las generaciones que le preceden. Mostraremos aquí que, mediante el juego con los Playmobil y las pelucas, *Los rubios* critica tanto la cultura capitalista global como la lucha de los padres montoneros.

Albertina Carri recurre a la técnica de animación stop-motion con Playmobil en *Los rubios*, técnica que ya había empleado en el 2001 al hacer toda una película

pornográfica, *Barbie también puede estar triste*, con muñecos Barbie y Ken. Por muy lejos que parezca estar la pornografía de la memoria de la dictadura, la directora decide recurrir a la misma técnica de animación con los Playmobil en *Los rubios*. El juego con estos muñecos en ambas películas da lugar a una crítica de los modelos culturales que transmiten.

*Barbie también puede estar triste* es un melodrama sexual. Barbie es infeliz en su matrimonio. Ken, su esposo, es abusivo, violento y la engaña con su secretaria. Teresa, la mucama de la mansión donde vive la adinerada pareja, decide consolar y alegrar a Barbie. En el afecto y el placer que le regalan Teresa junto con sus amigos bisexuales y travestis, Barbie encuentra la fuerza necesaria para dejar a Ken y ser feliz.

Según Albertina Carri, citada por Pablo Plotkin en su artículo “Un cortometraje no apto para infantes”: “La Barbie es porno. Tiene esa imagen pornográfica instalada en el inconsciente colectivo”. Precisamente, el juego en el film de Carri convierte a la muñeca más célebre del siglo XX en una “pornostar” (Plotkin), y al hacerlo, refleja y reflexiona acerca de la violencia de género contenida en las Barbies.

Comparados a las despampanantes muñecas rubias de casi treinta centímetros, los Playmobils de rasgos “unisex”, que solo miden siete, parecen totalmente inofensivos. Sin embargo, tal como hemos mostrado en la primera parte de este análisis para explicar por qué las animaciones con estos juguetes resultaron irrespetuosas, los Playmobils son un vehículo de modelos culturales del capitalismo multinacional. De la misma manera que el corto pornográfico denuncia la violencia sexual contenida en las Barbies, *Los rubios* hace una crítica de una concepción de la infancia que transmiten los Playmobil en tanto productos de la industria cultural infantil del capitalismo global.

La escena de animación con Playmobil del secuestro de Ana María Caruso y Roberto Carri presenta la abducción extraterrestre como la causa de su desaparición, y suprime de este modo la violencia política de la época dictatorial: el terrorismo de Estado para eliminar a los militantes de izquierda (Kohan, 29). Al evacuar esta dimensión histórica, el juego con Playmobil en esta escena pone en evidencia que la industria cultural del capitalismo global apunta a mantener la infancia y sus juegos en una esfera a parte, en un mundo “encantado”, aislado de la vida económica y política (Langer). Al contrario, Carri plantea en *Los rubios* que el juego es un medio en que es posible enfrentarse al pasado histórico y proyectarse hacia el futuro. A la vez que confronta los valores del capitalismo global, Albertina cuestiona el compromiso político de sus padres militantes, jugando con restos del pasado.

En *Los rubios*, la apariencia de los Carri tal como la rememora la vecina, “son todos rubios”, es un resto del pasado, o una “ruina”, para usar un término empleado por Avelar (2000). En su introducción al estudio de la ficción postdictatorial en el Cono Sur, Avelar ofrece una visión de la alegoría, no como la relación entre una imagen particular y un sentido abstracto, sino como pura exterioridad que “exhibe en su superficie las marcas de su tiempo de producción” (2000, 14), o como petrificación del tiempo en la exterioridad de un objeto (2000, 14-9). Avelar escribe que las ruinas, materia prima de la alegoría, hacen posible la narración de la derrota política: “[L]as imágenes petrificadas de las ruinas, en su inmanencia, conllevan la única posibilidad de narrar la derrota. Las ruinas serían la única materia prima que la alegoría tiene a su disposición” (2000, 99). En *Los rubios*, las pelucas rubias funcionan como ruinas que exhiben el fracaso, o la derrota, de la lucha política y de los ideales revolucionarios de Roberto Carri y Ana María Caruso. De hecho, Kohan contesta a su pregunta “¿Qué significa, entonces, en *Los rubios*, la atribución de rubiedad?” de la siguiente manera:



Y significa -lo ha dicho Albetina Carri- el fracaso del proyecto político de sus padres, que quisieron integrarse a la vida de un barrio humilde pero no pudieron impedir que los del barrio siguieran percibiéndolos como personas ajenas a su mundo social. Eso significa ser rubios, por lo tanto. O mejor dicho, eso significa ser vistos como rubios (porque rubios no eran) para Roberto Carri y Ana María Caruso: su fracaso político y su perdición personal (30).

Pero si el juego con las pelucas rubias exhibe el fracaso de la lucha política de la generación de los padres de Albertina, también señala la posibilidad de volverse hacia el futuro y de seguir soñando<sup>73</sup>. Al llamar su película *Los rubios* y al disfrazarse con las pelucas, Albertina Carri y los miembros de su equipo le otorgan un lugar privilegiado al recuerdo de la vecina que indica que los Carri eran percibidos como extraños, y lo cierto es que una pareja de intelectuales de la clase media en un barrio obrero no podía pasar desapercibida. El color rubio no es un indicio de cómo eran Ana María Caruso y Roberto Carri, pero sí de cómo los percibía la vecina delatora. Sarlo sugiere que este recuerdo puede traducir “la diferencia percibida entre [los vecinos] y la familia Carri en una diferencia física y de clase (ser rubio en la Argentina no es tan frecuente)” (150). Amado interpreta la descripción que da la vecina de la misma manera: “[la vecina] alude a los integrantes de la familia como ‘los rubios’ que nunca fueron, como quien marca a los ‘extranjeros’ en ese barrio de La Matanza” (76). Por su lado, Nouzeilles argumenta: “One could argue that, in the context of the proletarian neighbourhood, the Carris were seen as ‘blonde’, that is, whiter, more educated, and from a different class” (268). Es más, en el film, se escucha a uno de los miembros del equipo resaltar la relación entre ‘blanco, rubio, extranjero’ (17:38).

El pelo rubio que les atribuye la vecina a los Carri “traduce” la percepción que se tenía de ellos en el barrio humilde donde vivían antes del secuestro, y así

---

<sup>73</sup> Ver *Memoria obstinada* de Patricio Guzmán y el análisis de James Cisneros “The Figure of Memory in Chilean Cinema” (68-9).

desmiente la alianza entre artistas, intelectuales y las clases populares que suponía el proyecto revolucionario. Nouzeilles afirma: “This ‘false’ recollection reveals a truth: the fragility of memory and the irreconcilable social differences that undermined any alliance with the popular classes, who in many cases did not understand and were even hostile toward militant interpellation” (273). Es más, el “dato” de que los Carri eran rubios es el que permite a los militares ubicar a Ana María y a Roberto, como recuerda la vecina: “Cuando yo di ese dato, dijeron: ‘Uy, nos equivocamos’, y rajaron todos para allá” (primera entrevista). Según esto, “los rubios” son las palabras con las que la vecina delata a los padres de Albertina y facilita su secuestro. Por lo tanto las pelucas rubias con las que juega el film denuncian la falta de solidaridad entre las clases populares y los militantes, e invalidan la idea según la cual el pueblo era una fuente de “resistencia y de conciencia inalienable”. Esta creencia, “uno de los sostenes más fuertes de lo popular en el cine y en la historia argentina”, como escribe Aguilar (2010, 146), era una de las premisas del proyecto revolucionario de los sesenta y setenta, tal como lo ilustra la lectura de la cita del libro de Roberto Carri hecha por Analía:

La población es la masa, el banco de peces, el montón gregario, indiferente a lo social, sumiso a todos los poderes, inactivo ante el mal, resignado con su dolor. Pero, aun en este estado habitual de dispersión, subyace en el espíritu de la multitud el sentimiento profundo de su unidad originaria; el agravio y la injusticia van acumulando rencores y elevando el tono en su vida afectiva, y un día, ante el choque sentimental que actúa de fulminante, explota ardorosa la pasión, la muchedumbre se hace pueblo, el rebaño se transforma en ser colectivo: el egoísmo, el interés privado, la preocupación personal desaparecen, las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general; y la nueva personalidad, electrizada, vibrante, se dirige recta a su objetivo, como la flecha al blanco, y el torrente arrasa cuanto se le opone (Parte 1, 2:16)

Pero en *Los rubios*, el pueblo en tanto identidad colectiva y sujeto revolucionario no aparece más que en la cita del libro del padre. Como escribe y explica Aguilar citando a

Deleuze, en *Los rubios* “el pueblo falta” (2010, 144). Por su lado, Nouzeilles resalta la exclusión de casi toda referencia a militantes de las clases populares o proletarias, y la ausencia de cualquier rastro del sujeto revolucionario cuyo despertar describe la cita de *Isidro Velázquez* al inicio del film, y la contrasta con el contexto social y económico de *Los rubios*: “This silence is particularly puzzling in the context of contemporary Argentina, where the economic crisis of 2001 set in motion many social movements, especially among the lower classes” (274). Pero antes de ser un síntoma de la despolitización que aqueja a las generaciones postdictatoriales, dicha omisión, sugiere Nouzeilles (274), llama la atención sobre el paisaje político contemporáneo del cual el pueblo ha desaparecido.

Aguilar le dedica varias páginas de *Otros mundos* a la transformación de lo popular en los años noventa y a su incidencia en el nuevo cine argentino. El crítico trata de la desintegración del pueblo en la encrucijada del menemismo y de la globalización y recurre a una cita de Peter Sloterdijk para ilustrar la masa que ha tomado el lugar del pueblo:

[E]s una masa carente de potencial alguno, una suma de microanarquismos y soledades que apenas recuerda ya la época en la que ella -excitada y conducida hacia sí misma a través de sus portavoces y de sus secretarios generales- debía y quería hacer historia en virtud de su condición de colectivo preñado de expresividad (2010, 143-44).

Esta cita parece describir el negativo del “ser colectivo” descrito por el historiador Díaz del Moral en la cita de *Isidro Velázquez*, o un mecanismo inverso, como si estuviera rebobinando la transformación que imagina el texto del libro de Roberto Carri: mientras en el libro de Carri la masa se hace pueblo, en el libro de Aguilar el pueblo cede su lugar a una masa informe, desprovista de identidad. Mientras que el cine revolucionario de los 60 hacía del pueblo “un sujeto político privilegiado” y tenía

como motor y objetivo la revolución, el nuevo cine argentino, escribe Aguilar, entrega al espectador un nuevo “trance”, en que “[e]l mundo del pueblo que le daba sustento a determinada acción política se ha desintegrado” (2010, 144).

En *Los rubios* el juego con las pelucas y el choque que produce con la cita del texto del padre nos lleva a pensar en la “desintegración” del pueblo. Albertina escoge un extracto representativo de la ideología de la generación de militantes. A pesar de ser un escrito y de ser leído en la película, el texto sugiere, mediante una serie de metáforas que van incrementando en intensidad, imágenes visuales muy fuertes: el banco de peces, el rebaño, la explosión, la flecha y el torrente. No sólo *Los rubios* no ofrece al espectador ninguna imagen filmica correspondiente a las imágenes evocadas en la lectura que hace Analía, sino que incluye testimonios de dos integrantes del “pueblo”, dos vecinas del barrio obrero donde secuestraron a Roberto y a Ana María, en que aparecen muy preocupadas por su tranquilidad personal (una dice: “toco madera, a mí nunca me han molestado por nada”, la otra habla de una “tranquilidad súper” luego del secuestro), e indiferentes al destino trágico de sus vecinos, los Carri, y de toda una generación. En fin, de lo que fue el pueblo o de lo que nunca llegó a ser, Albertina elige mostrar a dos individuos aislados que en vez de aparecer como miembros de un “ser colectivo”, aparecen como la antítesis de la “nueva personalidad electrificada, vibrante” que surge del libro del padre.

Por otro lado, los planos que preceden a la escena de la lectura del texto enfocan en picado a carros avanzando por una calle de tal modo que parecen carritos de juguete. Estas imágenes contrastan con aquellas que nos brinda la lectura: los carritos se mueven a una velocidad dictada por el tráfico y no por alguna “pasión” que estalla ante la injusticia, no por una “voluntad general” que mueve a una personalidad colectiva. Al contrario, los carros encierran y aíslan a individualidades cuyo objetivo es

llegar a su destino determinado por obligaciones personales, en cuanto antes, y rozándose lo menos posible con las andanzas, demoras y los tropiezos de las demás personas.

Durante la escena misma de la lectura del libro del padre, mientras Analía lee en voz alta la descripción de la transformación de la muchedumbre en pueblo ante “la injusticia”, se intercala un cartel con el título del film escrito con letras en formato Playmobil. El título del film, *Los rubios*, hemos visto, cifra el fracaso del proyecto político de los padres: la falta de solidaridad entre las clases populares y los militantes, y la inexistencia del pueblo en tanto un sujeto revolucionario. Entonces, se produce un choque, perceptible para el espectador sólo retrospectivamente, después de haber visto las entrevistas con la vecina que recuerda a los Carri-Caruso como rubios, un choque nacido del juego con dos restos del pasado, el texto del padre y el recuerdo de la vecina cristalizado en el pelo rubio.

Sin embargo, en *Los rubios* no se trata de “demostrar que la lucha de sus padres estaba errada” como argumenta Aguilar (145), ni de negar el pasado como escriben Campo y Dodaro (3). Es cuestión de confrontarse con el legado ideológico y político de la generación de los padres de la directora, para poder “[p]ensar el presente [y] duplicarlo hacia el futuro”<sup>74</sup>. Así es el trabajo de memoria que emprende el film de Carri. Al jugar con las pelucas rubias, Albertina rechaza la tarea de transmitir los valores e ideales de sus padres. Pero a la vez que exhibe su fracaso, señala aquello que comparte con ellos y su afán de imaginar un nuevo amanecer.

Al final del film, vemos a cada uno de los miembros del equipo con una peluca rubia caminar hacia el sol que se levanta. Si el atributo “rubio” indica ser

---

<sup>74</sup> Albertina Carri. *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales S.A. 2007.

percibido como extraño, los miembros del equipo del film también son “rubios”. En efecto, Analía haciendo el papel de Albertina, compara la situación de sus padres en el barrio obrero con la experiencia del equipo de rodaje: “Lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en el lugar. Más allá de la cámara, éramos como un punto blanco que se movía y era muy evidente que no éramos de ahí, que éramos extranjeros para ese lugar. Y me imagino que sería parecido a lo que pasaba en su momento con mis padres” (17:50). La lucha no es la misma, subraya Aguilar: “Albertina Carri también tiene, como sus padres, pasiones, pero resulta que no son las mismas: ellos dedicaron su vida a la política, Albertina se entregó al cine. También ella tiene luchas (con el Instituto, por ejemplo), objetivos (hacer cine), gustos y dudas” (2010, 189). Tanto Ana María Caruso y Roberto Carri como Albertina y su equipo, se dedican a imaginar un mundo distinto, unos mediante la militancia política y otros mediante el cine, unos y otros anclados en la época en la que les tocó crecer y proyectándose hacia el futuro.

Varias lecturas críticas han visto el juego en esta última escena, (disfrazarse es jugar a ser otro), como la propuesta de una comunidad. Nouzeilles llena de esperanza la conclusión de su análisis de *Los rubios* al escribir:

When the camera shows all the members of the film crew, including the director, walking away into the liberating open spaces of a clear, sunny plain, all of them wearing blond wigs, their identities are fused into a *pantomimic performance* of displaced identities. They come to embody a time out of joint in which the past is finally projected into the future as creative memory. They are *the promise of a new, flexible community, based on friendship and dialogue*, that seeks to overcome the trauma of the past while incorporating a trace of its legacies in their blonde wigs (275, cursivas mías).

Desde la perspectiva de Amado, el juego con las pelucas:

funda una comunidad fraterna, integrada por su miniequipo de rodaje [en reemplazo de la familia]. Las pelucas rubias de todos ellos como *mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificación de una alianza*. Fuera de la casa del pasado, lejos de la infancia, un desarraigo común del origen inalcanzable, sin otro vínculo que los afectos anudados por intereses compartidos, compromisos de existencia o comunidades aleatorias. El humor como herramienta para volver sobre sus propias raíces no le resta nada -todo lo contrario- a *la gravedad de su juego* (78, cursivas mías).

Se trata de resaltar que, en *Los rubios*, el juego da lugar a una comunidad alternativa, “beyond the politics of blood and party” (Nouzeilles, 266). El film de Carri rechaza la identidad biológica jugando con la prueba de ADN, rechaza la identidad biográfica apelando a una actriz para que juegue el papel de Albertina, rechaza la identidad ideológica jugando con las pelucas rubias que exhiben el fracaso del proyecto político de los padres de Albertina. Mientras que el extracto del libro del padre alude a una comunidad originada en una identidad colectiva, “el pueblo”, las pelucas rubias exhiben los lazos de una comunidad que no están basados en la pertenencia a una identidad.

Los filósofos Agamben y Jean-Luc Nancy han pensado precisamente en la posibilidad de una comunidad no-identitaria. En la *Communauté qui vient*, Agamben esboza el retrato de la singularidad cualquiera, que no se identifica con tal o tal esencia (35), que rechaza toda identidad y toda condición de pertenencia (89): “un être dont la communauté n’est médiatisé ni par une condition d’appartenance (l’être rouge, italien, communiste), ni par l’absence de toute condition d’appartenance (une communauté négative, telle que Blanchot l’a récemment proposée), mais par l’appartenance même” (87). En *Être singulier pluriel*, la pertenencia misma se deja entender como la condición de existencia de un “ser singular plural” que consiste en “ser con”, escribe Nancy. El autor pone en contexto su cuestionamiento sobre el ser-en-común desde una perspectiva histórica cuando escribe que el desencanto y la desesperanza a fines del

siglo XX provocados por el fracaso de los proyectos socialistas indican la necesidad de pensar “l’être-en-commun’, l’être à plusieurs’, l’être-les-uns-avec-les-autres’, mettant à nu l’avec’ comme la catégorie encore sans statut et sans usage, mais d’où nous vient au fond, tout ce qui nous donne à penser -et tout ce qui donne ‘nous’ à penser” (63). Según el filósofo, la legitimidad incontestable de la condena de la violación de los derechos humanos corre el riesgo de ocultar la legitimidad de los socialismos y comunismos de todo tipo, que consiste en una “exigencia irreductible”:

[Q]ue nous puissions dire “nous”, que nous puissions nous dire nous (le dire de nous-mêmes et nous le dire les uns aux autres), à partir du moment où ni chef ni Dieu ne le dit pour nous. Cette exigence n’a rien de secondaire, et c’est ce qui lui donne sa force terrible de déchaînement, de subversion, de résistance ou d’emportement. Car ne pas pouvoir dire “nous”, c’est ce qui précipite chaque “je” -individuel ou collectif- dans la démence où il ne peut plus non plus dire “je”. Vouloir dire “nous”, cela n’a rien de sentimental, rien de familial, ni de “communitariste”. C’est l’existence qui réclame son dû, ou sa condition: la co-existence (62).

El corto *Restos*<sup>75</sup>, al igual que el texto de Nancy, pone en relación el decir “nosotros” con el proyecto revolucionario: “Lo primero que se perdía era el nombre, detrás de un bautismo guerrero o fundido en el grupo [...] se ganaba otro, anónimo, una identidad colectiva para empuñar la cámara”, y retomando una imagen de la cita del libro de Roberto Carri: “Decir ‘nosotros’ tenía la fuerza del agua que busca la pendiente”. Me pregunto: ¿Es posible decir “nosotros” hoy? La voz en off parece contestar que no, “desde esta orfandad que sólo puede decir ‘yo’”<sup>76</sup>. Sin embargo, jugando con las pelucas rubias, exhibiendo las ruinas de un sueño fracasado, *Los rubios*

---

<sup>75</sup> *Restos* (2010), corto de Albertina Carri posterior a *Los rubios* sobre las películas de militantes de las décadas del sesenta y setenta.

<sup>76</sup> *Restos* (5:48). Disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY>>. Web 31 de diciembre 2014.



imagina un “nosotros”, vaciado de identidad y dispuesto a seguir soñando, así como una experiencia por venir.

El juego y los juguetes desempeñan un papel importante en la controversia generada por *Los rubios*. Siendo una miniaturización de modelos culturales del capitalismo multinacional, los Playmobils que emplea Carri en las animaciones en “stop motion”, entran en conflicto con la ideología de los padres de Albertina y sus compañeros militantes, y de una parte de la crítica contemporánea. Por otro lado, el juego en general posee una carga conflictiva y constituye un medio en que el niño confronta el legado y las expectativas de las generaciones que lo preceden.

Sin embargo, mediante el juego, *Los rubios* produce una experiencia de la desaparición. El juego o actuación de Analía y de los niños desplaza la mirada del espectador de la experiencia vivida hacia la falta de experiencia, y nos lleva a concebir la experiencia de la desaparición como experiencia de la falta de experiencia. En vez de intentar transmitir experiencias remotas o ajenas, *Los rubios* plantea que la experiencia de la desaparición está por hacerse en y con el medio cinematográfico. Y es precisamente el juego en el cine, la técnica empleada para animar los Playmobil y la mirada háptica con que el film incita al espectador a recorrer las fotografías, que comunica la experiencia de la ausencia.

El juego con restos y fragmentos del pasado, como las fotos de familia, el texto del padre, las entrevistas con testigos de la vida y del secuestro de Ana María Caruso y Roberto Carri, las pelucas rubias, permite a Albertina Carri y al equipo de rodaje enfrentarse, por un lado, al discurso oficial sobre la memoria, y por otro, a la herencia de la militancia política de los padres desaparecidos. La apuesta por el juego

da lugar a una experiencia basada la confrontación con el pasado, de la que irrumpe un futuro que exhibe la ruina de un sueño como promesa de otro.

## Conclusión

Tanto *Lumpérica* de Diamela Eltit, *Los planetas* de Sergio Chejfec como *Los rubios* de Albertina Carri nos han llevado a concebir la experiencia de la transición del Estado al Mercado como la experiencia de la desaparición de la experiencia.

Apartándonos de la concepción más común de la Transición, según la cual esta designa el proceso de redemocratización de la sociedad después de las dictaduras militares, hemos llamado transición a la implantación de un orden económico y político en el que el Estado cede el paso a reformas neoliberales, siguiendo a pensadores como Willy Thayer, Idelber Avelar, Brett Levinson, entre otros. Hemos visto que la transición del Estado al Mercado en el Cono Sur empieza durante las últimas dictaduras militares (o antes, según Levinson) y se prolonga hasta después de la recuperación de la democracia.

La transición da lugar a una pérdida de experiencia. La violencia de los sucesos de la dictadura (represión, tortura, desaparición de personas) hacen de la experiencia dictatorial una experiencia inédita, difícil de articular y transmitir, como lo ilustra, por ejemplo, el mutismo que se apodera de los parientes y amigos de M cuando éste es secuestrado durante el Proceso de reorganización nacional, en *Los planetas*. Es más, los medios de comunicación de masas borran las trazas de experiencia, como lo pone en escena la novela de Eltit, en la que L. Iluminada es vaciada de toda memoria bajo la luz del luminoso, figura del régimen audiovisual de la transición. Por otra parte, puesto que la experiencia, en el sentido moderno, supone cambio y transformación, y que la transición del Estado al Mercado es “una estación conservadora” en la que “no sucede nada nuevo”, entonces no puede haber experiencia de la transición, como

hemos visto con Thayer (1996, 169-70), y en *Lumpérica*, donde L. Iluminada fracasa en guardar una huella del luminoso. Así pues, la experiencia de la transición del Estado al Mercado consiste en la experiencia de la desaparición de la experiencia, como se puede apreciar en *Los rubios*, donde Carri, al hacer una película sobre la memoria de sus padres desaparecidos, opta por transmitir la experiencia de la falta de experiencia y de la ausencia, enfrentándose así al legado de las generaciones pasadas.

Las reflexiones de Walter Benjamin sobre la experiencia nos han servido de modelo para pensar la experiencia de la pérdida de experiencia. Aunque Benjamin trate de la experiencia en el paso de una sociedad tradicional a otra moderna en el contexto europeo de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la idea de que la experiencia se transforma históricamente, en relación con factores económicos, políticos y sociales, nos ayuda a concebir la experiencia en el contexto de otro cambio histórico, la transición del Estado al Mercado en el Cono Sur. Es más, el concepto de *Erlebnis*, la experiencia vivida del choque a la que da lugar la modernidad, resulta vigente para entender la incomunicabilidad de la experiencia dictatorial que hemos resaltado en *Los planetas*, por ejemplo. La importancia de los vínculos entre la experiencia, la memoria y los medios de comunicación en el pensamiento benjaminiano nos ha permitido analizar cómo la escritura, la fotografía y el cine, transmiten la experiencia de la desaparición de la experiencia en los textos de nuestro corpus. Por otra parte, los textos de Benjamin sobre el juego de los niños y los juguetes han sido muy valiosos para analizar dicha experiencia en el film de Carri.

En el primer capítulo, dedicado a *Lumpérica*, hemos destacado el rol de los medios de comunicación de masas y de la fotografía con respecto a la memoria durante la transición en Chile. Hemos visto que mientras que el flujo audiovisual de la transición borra las huellas del pasado, la fotografía cumple una función de prueba para denunciar los crímenes del régimen militar, en particular la desaparición de personas, a

la vez que se convierte en una figura teórica para pensar la experiencia dictatorial para la “escena de avanzada”, de la que forma parte Eltit. Dentro de este contexto se inscribe el deseo fotográfico que anima a la protagonista de la novela. L. Iluminada intenta seducir al luminoso, figura del flujo mediático de la transición, para que este la hiera y le deje cicatrices, y anhela exhibir su piel en tanto fotografía de la transición. Pero el deseo de L. Iluminada no se cumple pues el luminoso no calienta ni quema. El contraste entre la luz del luminoso y la luz que requiere la impresión fotográfica pone de relieve que cada uno de los registros mediáticos que se enfrentan en el ritual de seducción que relata la novela, el régimen audiovisual de la transición y la fotografía, da lugar a un cuerpo, una mirada, y una memoria distintos. La escritura en *Lumpérica*, al asumir una función ekfrástica, se opone al flujo incesante de los medios de comunicación de masas al servicio del Mercado puesto que reproduce la fuerza de interrupción de la fotografía, expone la opacidad del lenguaje, mientras que el Mercado apunta precisamente a hacernos olvidar que hay lenguaje (Levinson), y transmite el deseo de guardar una huella fotográfica de la transición, o de la desaparición de la experiencia.

En el segundo capítulo, hemos analizado cómo la novela de Sergio Chejec articula la experiencia de la desaparición de la experiencia mediante el exceso. Hemos vinculado las dos formas de exceso que se hallan en la novela, aquel que trasmite M en sus relatos y el exceso que les quita el habla a sus amigos y parientes cuando éste desaparece, con los dos significados del concepto de suplemento que distingue Jacques Derrida: el suplemento como una plenitud que se suma a otra y el suplemento como un sustituto que indica la falta de la presencia que reemplaza. Hemos demostrado cómo la escritura, la fotografía y el espacio urbano adquieren en *Los planetas* una función de suplementos de la palabra viva y de la presencia de M, y dan cuenta de este modo del

exceso de ausencia de M, así como de la experiencia de la pérdida de la experiencia de una plenitud.

En el tercer capítulo, hemos destacado el rol del juego y de los juguetes en la articulación de la experiencia en *Los rubios*. El enfrentamiento y la ruptura con el pasado a los que dan lugar el juego en general y, en particular, el empleo de los muñecos Playmobil para poner en escena fragmentos de la experiencia militante y dictatorial, explican en gran medida la controversia generada por el film de Carri. Y es precisamente mediante el juego que la película transmite la experiencia de la falta de experiencia. El juego o actuación de Analía Couceyro y de los niños del barrio donde vivieron los Carri desplaza la atención del espectador de la experiencia vivida hacia la falta de experiencia característica de las generaciones postdictatoriales. El film plantea que la experiencia está por hacerse en y con el medio cinematográfico. De hecho, el juego en el cine transmite la experiencia de la ausencia apelando al sentido del tacto mediante la técnica de animación en “stop-motion” y la mirada háptica con la que el film incita al espectador a recorrer las fotografías. Por otra parte, el juego con restos y fragmentos del pasado como las fotografías de familia, el texto del padre o las pelucas rubias, provocan un enfrentamiento con el discurso oficial sobre la memoria, y con la herencia de la militancia política de los padres desaparecidos. Así, la experiencia de la desaparición de la experiencia cobra en *Los rubios* el carácter de una confrontación con el pasado.

Al concebir la experiencia de la transición del Estado al Mercado en tanto experiencia de la desaparición de la experiencia, los textos que hemos analizado afirman “la pobreza de nuestra experiencia” de la que trata Benjamin y actualizan “una

especie de nueva barbarie”, o la posibilidad de volvernos hacia el futuro “que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época”<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> “Expérience et pauvreté”, 366-368.

## **Bibliografía:**

- AA.VV. *La dictadura militar y el juicio de la Historia. Tercer manifiesto de historiadores*. Santiago, abril de 2007. <<http://www.uchile.cl/noticias/40867/historiadores-presentan-manifiesto-sobre-juicio-a-la-dictadura-militar>> Web 31 de diciembre 2014.
- Agacinski, Sylviane. *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Paris: du Seuil, 2000.
- Agamben, Giorgio. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil, 1990.
- . *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- . “Le pays des jouets. Réflexions sur le jeu et l’histoire”. *Enfance et histoire*. Paris: Payot & Rivages, 2002.
- Aguilar, Gonzalo. “Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino. De *La Hora de los hornos* a *Copacabana*”. *Revista. Harvard Review of Latin America* (Fall 2009). Disponible en <<http://revista.drclas.harvard.edu/book/sobre-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino-spanish-version>> Web 31 de diciembre 2014.
- . *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.
- Amado, Ana. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Ana Amado y Nora Domínguez, eds. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Andermann, Jens. “Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 21. 2 (2012): 165-187.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- . “La Escena de Avanzada. Photography and Writing in Postcoup Chile. Photography and Writing in Postcoup Chile —A Conversation with Nelly Richard”. *Photography and Writing in Latin America*. Marcy E. Schwartz and Mary Beth Tierney Tello, eds. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006. 259-269.



- Bachner, Andrea. "De/signar. grafías paradójicas en la obra de Diamela Eltit". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Rubí Carreño Bolívar, ed. Santiago: Iberomericana, 2009. 273-282.
- Baudelaire, Charles. "Morale du joujou". *Oeuvres complètes*. Paris: Louis Conard, libraire, éditeur, 1917. 131-141.
- Bazin, André. "Ontologie de l'image photographique." *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Éditions du Cerf, 2010. 10-17.
- Beasley-Murray, Tim. *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin. Experience and Form*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- Benjamin, Walter. *Enfance berlinoise vers mil neuf cent*. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1978. 30-144.
- . "Chantier". *Sens Unique*. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1978. 169.
- . *Lumières pour enfants*. Christian Bourgois Éditeur, 1988.
- . *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Éditions du Cerf, 1989.
- . "Old Toys". *Selected Writings*. Vol.2. Part 1. Michael W. Jennings, Howard Ailand and Gary Smith, eds. 1999. 99-102
- . "The Cultural History of Toys". *Selected Writings*. Vol.2. Part 1. Michael W. Jennings, Howard Ailand and Gary Smith, eds. 1999. 113-116.
- . "Russian Toys". *Selected Writings*. Vol.2. Part 1. Michael W. Jennings, Howard Ailand and Gary Smith, eds. 1999.
- . "Toys and Play". *Selected Writings*. Vol.2. Part 1. Michael W. Jennings, Howard Ailand and Gary Smith, eds. 1999. 117-121.
- . "The Lamp". *Selected Writings*. Vol.2. M. Part 2. Michael W. Jennings, Howard Ailand and Gary Smith, eds. 1999. 691-693.
- . "Doctrine of the Similar". *Selected Writings*. Vol.2. Part 2. M. Michael W. Jennings, Howard Ailand and Gary Smith, eds. 1999. 694-698.
- . "On the Mimetic Faculty". *Selected Writings*. Vol.2. Part 2. Michael W. Jennings, Howard Ailand and Gary Smith, eds. 1999.

- . "Blanqui". *Selected Writings*. Vol.4. Part 2. Michael W. Jennings, Howard Ailand and Gary Smith, eds. 1999. 93-94.
- . "Expérience et pauvreté". *Œuvres*. Tome II. Paris: Gallimard, 2000. 364-372.
- . "Le conteur". *Œuvres*. Tome III. Paris: Gallimard, 2000.114-151.
- . "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique." *Œuvres*. Tome III. Paris: Gallimard, 2000. 269-316.
- . "Sur quelques thèmes baudelairiens". *Œuvres*. Tome III. Paris: Gallimard, 2000. 329-390.
- . "Sur le concept d'histoire". *Œuvres*. Tome III. Paris: Gallimard, 2000. 427-443.
- . *Early Writings. 1910-1917*. Cambridge, London: Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- Berg, Edgardo H. "Memoria y experiencia urbana en *Los planetas*, de Sergio Chejfec". *Hispanamérica: Revista de Literatura* 34.102 (2005): 115-21.
- . "Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec." *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Niebylski, Dianna C., ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 45-56.
- Bernades, Horacio. "Los rubios o el cine como fuente de preguntas". *Página /12*. Jueves, 23 de octubre de 2003. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-27155-2003-10-23.html>>. Web. 8 de enero 2015.
- Bratu Hansen, Miriam. "Room for Play: Benjamin's Gamble with Cinema". *October* 109, (2004): 3-45.
- Brito, Eugenia. *Campos minados: literatura post-golpe en Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- Bustelo, Eduardo. *El recreo de la infancia*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2011.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

- Campo, Javier, y Cristian Dodaro. "Los rubios no: qué es el cine militante". *Questión* 1.11 (2006). Disponible en <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/220>> Web 31 de diciembre 2014.
- Cánovas E., Rodrigo. *Novela Chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- . "Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Rubí Carreño Bolívar, ed. Santiago: Iberoamericana, 2009. 25-32.
- Carreño Bolívar, Rubí, ed. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago: Iberoamericana, 2009.
- Carri, Albertina. *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales S.A. 2007.
- Carri, Roberto. "Poder y dependencia". *Antropología del Tercer Mundo* 2.4 (1970). Disponible en <<http://www.ruinasdigitales.com/antropologia-del-tercer-mundo/poder-y-dependencia/>>. Web 31 de diciembre 2014.
- Chejfec, Sergio. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- . *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- . *Lenta biografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- . *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
- Certeau, Michel de. "Marches dans la ville". *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.
- Cerruti, Gabriela. "La historia de la memoria". *Puentes Marzo* (2001): 14-25.
- Cisneros, James. "Imaginary of the End, End of the Imaginary. Bazin and Malraux on the Limits of Painting and Photography". *Cinémas* 13.3 (1993): 149-169.
- . "The Figure of Memory in Chilean Cinema". *Journal of Latin American Studies* 15.1 (2006): 59-75.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *Walter Benjamin: La lengua del exilio*. Santiago: Arcis-LOM 1997.

- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago de Chile: Empresa periodística de La Nación. 1990. Disponible en <<http://www.gob.cl/informe-rettig/>>. Web 31 de diciembre 2014.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984.
- de Man, Paul. “Autobiography As De-Facement”. *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. 67-81.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. “Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle”. *Pourparlers*. Paris: Éditions de Minuit, 1990. 240-247.
- Denis, Sébastien. *Le cinéma d’animation*. Paris: Armand Colin Éditeur, 2011
- Déotte, Jean-Louis. “El arte en la época de la desaparición”. *Políticas y Estéticas de la memoria*. Nelly ichard, ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 149-164.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de Minuit, 1967.
- Doebler, Giampiero W. «*Non mi può far ombra: Le distinzioni fra luce e lume nelle Rime di Dante*», *Tenzone n° 7*, 2006. 29-50.
- Donoso, Jaime. *Narrativas durante y después de la dictadura: experiencia, comunidad y narración*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg, 2006.
- . “Práctica de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte”. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Rubí Carreño Bolívar, ed. Santiago de Chile: Iberoamericana, 2009.
- Draper, Susana. “The Question of Awakening in Postdictatorship Times: Reading Walter Benjamin with Diamela Eltit”. *Discourse* 32.1 (Winter 2010): 87-116.

Dumont, Jean-Paul. "Who Are The *Bricoleurs*?" *American Journal of Semiotics* 3.3 (1985): 29-48.

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

--- y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.

---. *Mano de obra*. Santiago: Planeta Chilena, 2002.

---. *El padre mío*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

---. *Puño y letra: Juicio Oral*. Santiago: Seix Barral, 2005.

Feld, Claudia y Jessica Stites Mor, comps. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Fernández de Alba, Francisco. "Reading as Watching: *Lumpérica* and the Moving Image". *La Torre* 10.38 (2005): 569-87.

Fornazzari, Alessandro. *Speculative Fictions: Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2013.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: PUF, 2010.

Garibotto, Verónica y Antonio Gómez. "Más allá del 'formato memoria': la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri". *Contracorriente: A Journal of Social History and Literature in Latin America* 3.2 (2006): 107-26.

Getino, Octavio y Fernando Solanas. "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". *Cine Club* 1.1 (1970): 24-52.

Gilloch, Graeme. *Myth & Metropolis*. Cambridge: Polity Press, Blackwell Publishers, 1996.

González Canosa, Mora y Luciana Sotelo. "Futuros pasados, futuros perdidos. Reconfiguraciones de la memoria de los setenta en la Argentina de los noventa". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2011). Disponible en <<http://nuevomundo.revues.org/61701>>. Web 31 de diciembre 2014.

- Graff Zivin, Erin. "El lenguaje secuestrado: estética, ética y política en *Los planetas*". *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Niebylski, Dianna C., ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 87-100.
- Herrera M., Lucía. "Benjamin y Eltit ante la historia y sus ruinas". *Provisoria-mente: Textos para Diamela Eltit*. Ed. Antonio Gómez. Rosario. Argentina: Viterbo, 2007. 133-42.
- Herron, Dale. "Marvell's Garden and the Landscape of Poetry". *The Journal of English and Germanic Philology* 73.3 (Jul. 1974): 328-337.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames; Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (Mass.) y Londres: Harvard University Press, 1997.
- Horne, Luz. "Fotografía y retrato de lo contemporáneo en *El aire* y otras novelas de Chejfec". *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Niebylski, Dianna C., ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 123-46.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* 1.46 (1984): 59-92.
- . "Joyce or Proust". *The Modernist Papers*. London; New York, NY: Verso, 2007.
- Jelin, Elizabeth. "Memorias en conflicto." *Puentes* (Agosto, 2000): 6-13.
- . "Politics of Memory." *Latin American Perspectives* 21.2 Social Movements and Political Change in Latin America:1 (Spring, 1994): 38-58.
- . "Historia y memoria social". *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002. 63-78.
- Jenckes, Kate. "The Work of Literature and the Unworking of Community or Writing in Eltit's *Lumpérica*". *The New Centennial Review* 3.1 (2003): 67-80.
- Kadir, Djelal. *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. West Lafayette, Ind: Purdue University Press, 1993.
- Kay, Ronald. *El espacio de acá*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 1980.

- Kittler, Friedrich A. "The City Is a Medium". *New Literary History* 27.4 (Autumn, 1996): 717-29.
- Kirkkopelto, Esa. "Les jouets de Walter Benjamin". *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* 27. Marion Picker, ed. Premier semestre (2010): 195-218.
- Kohan, Martín. "La apariencia celebrada". *Punto de vista* 27.78 (2004): 24-30.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- Kulawik, Krystof. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana barroca*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Langer, Beryl . "Commoditoys: Marketing Childhood". *Arena* 87 (1989): 29–37.
- . "Born to Shop: Children and Consumer Capitalism". *Children and Families: Australian Perspectives*. Freda Briggs. Sydney: Allen and Unwin, 1994. 142–59
- . "Commodified Enchantment: Children and Consumer Capitalism". *Thesis Eleven* 69 (May 2002): 67–81.
- Lértora, Juan Carlos, ed. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- Levinson, Brett. *The Ends of Literature; The Latin American Boom in the Neoliberal Marketplace*. Standford, California: Standford University Press, 2001.
- . *Market and Thought*. New York: Fordham University Press, 2004.
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- Lynd, Juliet. "Writing from the Margins of the Chilean Miracle: Diamela Eltit and the Aesthetics and Politics of the Transition." *Post-Authoritarian Cultures: Spain and Latin America's Southern Cone*. Luis Martín-Estudillo and Roberto Ampuero, eds.. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2008. 12-33.
- Marchesi, Aldo. "Imaginación política del antiimperialismo: intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta". *EIAL: Estudios Interdisciplinrios de América Latina y el Caribe* 17.1 (2006): 135-160.

- Marks, Laura U. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- Marx, Ursula, Gudrun Swarz, Michael Schwarz, Erdmut Wizisla. *Walter Benjamin's Archive*. London, New York: Verso, 2007.
- McQuire, Scott. *The Media City*. Los Angeles, Calif.: Sage, 2008.
- Mitchell, W. J. T. "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 151-81.
- Moreiras, Alberto. "Postdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de crítica cultural* 7 (1993): 26-35.
- . *Tercer espacio: literatura y duelo en América latina*. Santiago: Lom Ediciones, 1999. Disponible en <[philosophia.cl/biblioteca/Moreiras/Tercer%20espacio.pdf](http://philosophia.cl/biblioteca/Moreiras/Tercer%20espacio.pdf)>.
- Mouilan, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, Arcis, 1997.
- Nancy, Jean-Luc. *Etre singulier pluriel*. Galilée, 1996.
- . "Lux Lumen Splendor". *Multiple Arts*. Standford: Standford University Press, 2006. 171-174.
- Neustadt, Robert. "Incisive Incisions: (Re)articulating the Discursive Body in Diamela Eltit's Lumpérica". *Cincinnati Romance Review* 14 (1995): 151-56.
- . "El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial". *CADA día: La creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Newmark, Kevin. "Traumatic Poetry". *Trauma. Explorations in Memory*. Cartuth, Cathy, ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Niebylski, Dianna C. "Sergio Chejfec: De *Lenta biografía* a *Mis dos mundos*." *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Niebylski, Dianna C., ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012a. 11-29.
- . "Paralajes de la memoria, desviaciones del duelo y otras ilusiones ópticas en *Los planetas*". *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*.



- Niebylski, Dianna C., ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012b. 101-20.
- Nietzsche, Friedrich. "Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral". Disponible en <[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/N/Nietzsche%20-%20Sobre%20verdad%20y%20mentira%20en%20sentido%20ex.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/N/Nietzsche%20-%20Sobre%20verdad%20y%20mentira%20en%20sentido%20ex.pdf)> Web 31 de diciembre 2014.
- Nouzeilles, Gabriela. "Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri's *Los Rubios*". *Journal of Latin American Cultural Studies* 14.3 (2005): 263-278.
- Olea, Raquel. "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Juan Carlos Lértora, ed. Santiago: Cuarto propio, 1993. 83-95.
- . "Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en *Lumpérica* de Diamela Eltit". *Taller de letras* 43 (2008).
- Ortega, Julio. "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad". *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Juan Carlos Lértora, ed. Santiago: Cuarto propio, 1993. 53-81.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Pastén B., J. Agustín. "Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit". *The Generation of '72: The Forced Global Citizens of Latin America*. Brantley Nicholson and Sophia A. McClennen, eds. Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2013. 147-80.
- Plotkin, Pablo. "Un cortometraje no apto para infantes. Barbie, la pornstar triste". *Página /12*. Lunes 3 de enero 2011. <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-03/01-03-11/pag37.htm>>. Web 31 de diciembre 2014.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999.
- Punte, María José. "Juguetes y ritos: trabajo de duelo en *Los Rubios* de Albertina Carri". VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2009. Sedici Repositorio Institucional de la UNLP. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10915/17485>>. Web 31 de diciembre 2014.

- Reber, Dierdra. "Lumpérica: El ars teórica de Diamela Eltit". *Revista Iberoamericana* 71.211 (2005): 449-470.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- . *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . "Imagen-recuerdo y borraduras". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 165-172.
- . "El drama y sus tramas." *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 195-202.
- . "Diamela Eltit. De la cicatriz al maquillaje." *Revista de Crítica Cultural* 35 (2007): 12-3.
- Rojas, Sergio. "Cuerpo, lenguaje y desaparición". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago : Editorial Cuarto Propio, 2006. 177-86.
- Ros, Ana. *The Post-dictatorship Generation*. New York: Palgrave MacMillan, 2012.
- Salzani, Carlo. "Experience and Play: Walter Benjamin and the Prelapsarian Child". *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Andrew Benjamin and Charles Rice, eds. Melbourne: Re.press, 2009. 175-200.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sekula, Allan. "The Body and the Archive". *October* 39 (1987): 3-64.
- Sotomayor, Aurea María. "[To be] Just in the Threshold of Memory: The Founding Violence of the Victim in Diamela Eltit's *Lumpérica* and Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*." *Nómada: Creación, Teoría, Crítica* 3 (1997): 23-29.
- Taylor, Diana. "'You Are Here': The DNA of Performance". *The Drama Review* 46.1 (T 173) (Spring 2002): 149-169.
- . *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.

Thayer, Willy. *La crisis no moderna de la universidad moderna*. Santiago: Cuarto Propio, 1996.

---. "El xenotafio de la luz". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 173-176.

Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing under Dictatorship*. New York: State University of New York Press, 1996.

---. "On Making Images Speak". *Photography and Writing in Latin America*. Marcy E. Schwartz and Mary Beth Tierney Tello, eds. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006. 87-113.

Wells, Paul. *Understanding Animation*. London and New York: Routledge, 1998.

### **Filmografía:**

Boutang, Pierre-André. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. 1988-1989. <<https://www.youtube.com/watch?v=03YWWrKoI5A>>

Carri, Albertina. *Barbie también puede estar triste*. 2001.

---. *Los rubios*. 2003.

---. *Géminis*. 2005.

---. *La rabia*. 2008.

---. *Restos*. 2010.

---. Habegger, Andrés. *Historias cotidianas (h)*. 2001.

Guzmán, Patricio. *La Batalla de Chile*. 1977.

---. *Memoria obstinada*. 1996.

---. *Nostalgia de la luz*. 2010.

Roqué, María Inés. *Papá Iván*. 2004.

